

Secolul 20

În interiorul revistei

**ARTA AMERICANĂ
CONTEMPORANĂ:**

ALEXANDER CALDER

SAUL STEINBERG

BEN SHAN

FRANK LLOYD WRIGHT

COPERTA:

ALEXANDER CALDER

Unghi și buclă.

geometrie spațială

(op.4)



Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor din R.P.R.

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, MARCEL BRESLAȘU REDACTOR-ȘEF, ION BRAD,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA,
MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINCA REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, TATIANA
NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

11
1964

SUMAR

PAGINI DIN LITERATURA AMERICANĂ

ASPECTE LIRICE

KARL SHAPIRO; RICHARD WILBUR; RANDALL JARRELL;
JOHN ASHBERRY; REED WHITTMORE; WILLIAM STAF-
FORD; DONALD JUSTICE; HOWARD NEMEROV; LOUIS
SIMPSON; DENISE LEVERTOV; JAMES MERRILL; JAMES
WRIGHT; ROBERT BLY, în românește de Ștefan Augustin
Dolnaș și Virgil Nemoianu • 5

VIRGIL NEMOIANU, *Tendințe în poezia americană contemporană* • 22

TENNESSEE WILLIAMS

Ceea ce este important, nuvelă, în românește de Anda Boldur • 30

Ceva neexplicat, piesă într-un act • 42

Scrisoarea lordului Byron, piesă într-un act, în românește de
Simona Drăghici • 52

ANDREI BĂLEANU, *Dilema lui Tennessee Williams* • 58

WILLIAM FAULKNER în imagini, fotografiile de Martin J. Dain

JOHN UPDIKE, *N-ai să știi niciodată*, schiță, în românește
de S.D. • 67

Evocări

LILIAN ROSS, *O zi cu Hemingway*, în românește de L. Voita • 73

Cronica literară

TOMA PAVEL, *Northrop Frye și ambițiile sistemului* • 98

MORALITATE ȘI SENZAȚIONAL

EUGEN SCHILERU, Despre romanul polițist, romanul negru, romanul de «suspense», humorul negru și literatura de «sciencefiction» • 102

MATTHEW GANT, *Paznicul*; MARGARET St. CLAIR, *Un lucru bine făcut*, schițe, în românește de Florica Eugenia Condurache • 112

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, *Convegno Eminescu, Veneția 1964* • 128

ROMAIN ROLLAND și LOUIS ARAGON, despre *Nikolai Ostrovski*, 60 de ani de la nașterea scriitorului • 131

Arte

G. BANU, *Candoare și virtuozitate. Note despre cirul chinezesc* • 135

Cărți, idei, opinii

VERONICA PORUMBACU, *O interesantă panoramă lirică*

GEORGE CARPAT, *Problemele realismului*

ION CARAION, *Clasicii universali la ei acasă*

SANDA RADIAN, *Portret critic*

PETRU SFETCA, *Colocviu critic : Shakespeare*

EFREM KARAFILOV, *Poezia bulgară contemporană*

I. PETROV, Note despre Branko Ćopić

H. ZALIS, Flaubert, un precursor al «noului val»?

ALEXANDRU BACIU, «*Clochemerle*» într-o nouă versiune

AL. SEVER, «*Răstimpul unui suspin*»

MIRCEA TOMUȘ, *Dürrenmatt prozator*

C. MĂTĂSARU, *Prăbușirea unui mit*

I. EMILIAN, *Atelier poetic* • 141

Cadran mondial

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU
PREZENTAREA TEHNICĂ: ANDRONICA POPESCU

@Asociația Ziaristilor Independenți din România



Pagini din literatura
a m e r i c a n ă



ASPECTE LIRICE



KARL SHAPIRO

Tren militar

Se-oprește-n fiecare oraș. Iar lucrătorii
Își-nalță brațele-a salut voios și rinjet.
Puștii se-ndasă ca la circ, țipînd. Bancherii
plini de speranțe-și văd de drum, agale.
Și stînd în stupefiatele lor uși, femeile
fac semn încet și par să ne avertizeze, pale,
ca și cînd lacrima, orbînd cursul războiului,
ne-ar dizolva oțelu-n dulcea lor dorință.

Precum un fruct al lumii, atîrnăm îngrămădiți,
ca într-un corn al abundenței, în totală
devălmășie, cu obrazurile ca niște ciorchini
pulverizînd pe străzi priviri de-oțel, fluierături.
Se sparge-o sticlă-n legăturile legănătoare
și ochii ațintiți pe-o doamnă cu un zîmbet roz
se-ntind ca praștia, pleznesc adînc și ard
gura ce-așteaptă, ca pe-un strop de apă, sărutarea.

Mereu prin continente, prin bogate zile
ne tîrîm anume, puțin beți, foarte jengoși,
băieți mai buni, mai răi ai întîmplării și norocului,
cu căști ce bocănesc izbind pereții fumegași,
cu corpurile-asasinate-ncet de ranițe,
alătura de puștile ce nu mai par noi înșine.
Distanța, o curea bine-ajustată, se fixează
ca peste umăr, ne cuprinde strîns și nu cedează.

Iată-ne pachet de cărți de joc; din mîna asta
citește-mi, ghicitorule, norocul; am doi ași,
o carte lipsă pentru un brelan, o chintă
regală; cupă și caro sînt roșii; pica — neagră,
iar pica-l, pică, trefla-i trifoi negru.
Trage-mi norocul, amintiri de pace.

Rațiunea zice-așa, și aritmetica.
Norocu-i și el călător, și nu toți vin-napoi.

Și trenurile duc către vapoare și vapoarele
la moarte sau la trenuri; trenurile duc la moarte
și la camioane; camioanele la moarte;
și alte camioane duc la marș, marșul la moarte
sau la speranța noastră mare, supraviețuirea,
și moartea duce înapoi la camioane, trenuri și vapoare.
Dar viața duce doar la marș, o steag în vînt ! În fine,
găsi-vom locul vieții după trenuri, după moarte,
— amurg al națiunilor ce strălucesc după război !



RICHARD WILBUR

Ea

Frumusețea ei, din rai, cînd era lege
Voința lui Adam, și toate-n spații
Erau un dar al marelui său rege,
Cum s-o ghicim? Un roi de comparații

Au trebuit s-aștepte separarea:
La fel cu apa, pomii, raza pală,
Ea își nega, cu ele,-asemănarea.
Trezit, el se uită la fața-i goală.

Dar ea, apoi, schimbîndu-se, ajunse
La Abel și la Cain; și-mbrăcată
În pofta lor, cu grațiile-ascunse,
O formă-n plenitudine deodată

S-a abătut asupra lumii, prinsă
Sub vâl de munci și roade cunoscute.

Coloană-n robă de batist încinsă,
Ținîndu-și mîna — coș pentru-atribute,

Captivă radiantă-n depărtare
A unui turn, domnind pe cîmp de luptă,
Ea tulbura grădina-n înserare
Cu umbra-i, poartă ogivală ruptă.

Mări înfrunta, spre vest cu orice velă
Și se schimba din nou în țări virgine,
Lunară, în eclipsă mai fidelă,
Zeită sclavă-n vise masculine.

Templu, copac, cavernă, vale, ciută,
Cu nume fără nume, stea brumată,
Vrăjind sub orice chip, dar nevăzută,
Noi nu-ndrăznim a te privi vreodată

Așa cum ești, pe tine ce sub astre,
Mînînd doriața, secolii surpi, adînci,
Ca să-nflorești ruina vremii noastre,
Ornînd ca saxifraga frînte stînci.



RANDALL JARRELL

Moartea trăgătorului din turelă

Din somnul mamei mele eu am căzut în Stat
și, cocoșîndu-i burta, mi-a-nghetat blana udă.
La șase mile-n aer, desprins de vis sau viață,
trezitu-ne-am la neagra antiaerlană
și la bombardiere cu vuet de coșmar.
Cînd am murit, m-au scos din turelă cu furtunul.

Pierderi

Nu era moarte: fiecare moare.
Nu era moarte: mai murisem înainte
La exerciții și la poligoanele de tir.
Ceream ziarele, scriam acasă
Și acțiunile creșteau, din cauza noastră.
Noi am murit pe-o pagină nepotrivită
De almanah, în munți, la mari distanțe,
Plonjind în fîn, luptînd cu cîte un prieten,
Am explodat pe linii nevăzute
Ca niște mici furnici, pisoî sau ca străini
(La vîrsta-aceea, era tot ce ne murise
Ca să ne-nchipuim cum vom muri).

Din avioane noi, cu echipaje noi
Am bombardat colinele și țărnul,
Am tras în ținte fixe; așteptînd
Un calificativ, apoi — trecuți
Rezervă — ne-am trezit în linia întîi
Deasupra Angliei. Era la fel:
Dar moartea noastră n-a fost o-nîmplare,
Ci o greșeală (da, ușor de săvîrșit, de-oricine).
Citeam scrisorile și număram misiunile —
Din bombardiere ce purtau dulci nume
De fete, — am ars orașele-nvățate
La școală; viețile ni s-au uzat
Iar trupurile noastre reci zăceau
Cu morți, uciși de noi, necunoscuți.
Cînd supraviețuiam, primeam medalii;
Dacă muream, ziceau: «Azi, pierderi ne-nsemnate».
Ziceau: «Priviți pe hartă», iar noi ardeam orașele.

Nu, nu; nu era moarte — nicidecum;
Însă în noaptea-n care am murit
Mi s-a părut în vis că sînt chiar mort;
Orașele mă întreabară: «De ce mori?
Că mori, sîntem de-acord; dar noi de ce-am murit?»



JOHN ASHBERRY

O vază cu flori

Vaza e albă și pare un cilindru
Dacă cilindru-ar fi mai larg la vîrf decît la bază.
Florile sînt roșii, albe și albastre.

Orice contact cu florile e interzis.

Florile albe năzuiesc în sus
Spre-un palid cer al propriilor referințe,
Împinse delicat de cele roșii și albastre.

Dacă aveai de gînd să fii gelos pe flori
Te rog renunță.
Pentru mine, ele nu-nseamnă nimic.



REED WHITTMORE

La sinuciderea unui prieten

Există unii care-n ocazii ca acestea,
Prezenți, știu să se poarte cu tact și eleganță.
Dar sînt puțini. Prieteni și rude află vestea,
Surprinși, la prînz sau poker, la mile-ntregi distanță.
Ce-a fost pe-acel rîu sumbru, în munți sau pe șosea
N-au cum să simtă-amicii cînd trag o nouă carte.

Știa el despre dînșii, sau nu, acestea? Poate.
Gonise ca nebunul prin munți sau pe șosea,
Măcar să-l pomenească nainte de-a-l uita.
Oricum, e mort acum, și-a terminat cu toate.



WILLIAM STAFFORD

Conducînd, într-o noapte

Conducînd, într-o noapte am dat peste-o ciută
fără viață, pe autostrada rîului Wilson.
De-obicei, e mai bine s-o-mpingi în prăpastie:
drumul e-ngust; devierea mai mulți morți te costă.

La lumina de stop, am ieșit șovăind din mașină
și-am privit-o: părea de curînd doar ucisă;
era țeapănă, rece aproape. Am tras-o
la o parte; avea burta mare, umflată.

Atingînd-o, un deget mi-a spus pentru ce —
era caldă; sub coastă stătea puiul, viu, dar
care totuși nicicînd nu avea să se nască.
Ezitănd am rămas pe șoseaua pustie.

S-ațintea înainte lumina de faruri, scăzută;
sub capotă, motorul statornic torcea.
Și stăteam în lucirea eșapamentului, roșie;
lîngă, noi, împrejmur, auzeam cum ne-asculță pustiul.

Concentrat, am gîndit pentru toți — singura mea deviere —
și-am împins-o apoi cu picioru-n prăpastie.



DONALD JUSTICE

Un alt cântec

O, verde vesel, deal înverzind veselie.
Flămîndă, buha-n porn își alege vrăjmașul
Și John pe Joana lui, dar nicicînd ca soție.

Și fulgi lînoși și grași în vârtej au să vie.
Tîrziu, drumețu-n cîmp își alege sălașul
Și John pe Joana lui, dar nicicînd ca soție.

Trudiți soldați se duc, se despart pe vecie,
Pe dealul verde-n sus, părăsindu-și orașul
Și John pe Joana lui, dar nicicînd ca soție.



HOWARD NEMEROV

O metamorfoză ieșită din comun

Priveam emisiunea «Cine știe câștigă»
Și imbinam, ieri seară, odihna cu plăcerea,
Cînd scrinul ros de vreme al unchiului meu Henry,
La care sta adesea făcîndu-și socotelile,
Porni să se-nfloare, subit, ca o femeie
În plîns, și să s-agite, să tremure, și-n urmă
A înflorit din toate tăbliile-i de lemn.
(Părea o goeletă pe coama unor valuri
Trăgînd trei salve ca să salute Finisterul.)
Priveliște bizară ! Gingașele lui glezne
Lățindu-se, cu noduri, prindeau chiar rădăcini în
Carpeta cea de plastic, cu primule-nstelată.

Minuscule-animale se cățărau pe-această
Pliabilă măsură, prăfoasă moștenire
Uitată-n colțul cel mai obscur al încăperii,
Departe de ecranul televizor.

Și numai

Eu am notat, se pare, procesul prea notabil
Mai sus notat. Acolo erau corole — albastre,
Albastru fără milă, de stînjenele, și-un iz de
Jilavă iarbă caldă și de gunoi de cal.

Ecranul, între timp, ne tot transmitea cu multă
Fidelitate vocea și chipul lui Narcisse,



O doctă polițistă din San Francisco, care
Deja conta pe suma de zece mii, bani gheață
Deosebind pe Capegues de Montaleți,
Precum și Cordillierii de Gonoree-n toate
Pieseale lui Shakespierde Barda din Avalon,
O inimă de pardos în strai boit de-actor
Cum altul nici că fost-a.

Cînd se sfîrșiră toate
Și toți s-au dus acasă ca să se culce, nimeni
N-a luat în seamă scrinul ce-acum se-ncovoia
Sub o povară dulce de păsări, nuci și poame,
Și veverițe-agile pe crengile de sus.
Se încîlceau, în vîscul și iedera lui stele.





LOUIS SIMPSON

Privește

I.

Privește ! De la fereastra mea se vede un labirint
de străzi citadine
pe care numai vieți uscate ca broaștele țestoase
se mai pot târî — Galapagos ale dorințelor.

Acolo e ziua negrilor cu părul roșcat
și ziua femeilor înnebunind în metrouri;
acolo e ziua cuvîntului Trieste
și noaptea omului cu ghitara electrică.

Dar eu nu am profesie. Ca un spion
citesc ziarele — Mica Publicitate.
Trebue să existe un secret
pe care, dacă l-aș ști, ah ! s-ar schimba toate !

II.

Am ticul nervos al săracului, ironia.
Descifrez iluziile epocii !
Clopotele bat și coșciugul înaintează încet
și oamenii în negru-l urmează, iar eu mă distrez.

Calc pe trotuarul arzător,
pe străzile unde bețivii se-ntind
ca niște fotografii de moarte civilă
și trompetele se strangulează-n rafturi electrice.

Manechinele mă fixează disprețuitor.
Le știu cum se prefac ziua-ntreagă
că sînt serioase.
Dar e posibil ca dragostea să fie iluzie ?

Cînd noaptea se lasă pe strada fără sfîrșit
văzduhul e plin de Eros, șoptește.
Ochi, guri caută să se-nțîlnească
în tăcere, de teamă să nu fie împiedicate.

III.

O, afaceriști ca ruine,
bancheri — adevărate Bastilii,
văduve mai triste ca țărnișii lacurilor,
atunci ați fost fericite, cînd încă mai puteați tremura !

Dar toată noaptea fereastra mea
varsă lacrimi de lumină.
Caut cuvîntul. Cuvîntul nu se ivește.
O, silabe de lumină. . . o, sumbră citadelă !

Stejarul și ulmul

Gustînd, întîi, din libertate
Oamenii se luptau de zor,
Erau atrași de prăzi bogate
Și-ncurajați de setea lor;
Sub flori și roade — rădăcină
Stătea virtutea tuturor.

O, stejarul și ulmul și iarba ca peria
care crește pe dîmb astupînd infanteria !

La Malplaquet, pe cît se pare,
Politicoși, plini de noroc,
Legau de țevi cîte-o scrisoare
De-amor; iar cînd trăgeau un foc
Se închinau; și-n altă parte,
La fel, toate păreau un joc.

O, stejarul și ulmul și iarba ca peria
care crește pe dîmb astupînd infanteria !

Dar la Verdun, în zări noroase,
A fost un mare pas-napoi,
Sîngele-amar mușca din oase,
Trăgaciul — sufletul; sub ploi
De foc, banală era moartea
Și doar cei proști erau eroi.

O, stejarul și ulmul și iarba ca peria,
Și uite așa s-a sfîrșit infanteria,



DENISE LEVERTOV

Nuanța suplimentară

În calmul duminicii, o stradă
cu magazine închise și tăcere en gros.
În timp ce sticlele îl percheziționează, Adam Mizerie

Își ridică cu ambele mîini și
mustața pe oală, ca să-și descopere
dinții de cal, spre inspecție.

Nimic

nu e nou pentru el, și nu se teme.
Aceasta e o lume. Precum artistul
își dilată lumea sa proprie cu
o gratuită înfloritură — o pată de alb
sau un arpeggiu pe clarinet pe deasupra

tonurilor joase ale orchestrel — așa și el
și-o împodobește pe a sa cu
proaspăt dispreț.



JAMES MERRILL

Centrala energetică

Acum, adu-ți aminte-acea spărtură
În stînca vie. Vocea gravă din cavernă
Ce aiura de jos, cu fiecare urlătură
Mai vag, mai tare. Un fel de naos, cu o pernă

De cioburi și de oase albe, mute.
Tribul, azi convertit, slăvește nalt
Pe zeul nostru sănătos. Dar mai spre sud, necunoscute,
Virtuțile din vocea celuiilalt

Se fac lumină și mustesc de viață
Prin cîmpi de seară. Un oraș e luminat
Și locuit. Fundat. Și verde. Adevăr care dezvăță
Delirul care încă-l mai pronunță nearticulat.



JAMES WRIGHT

Mineri

Poliția draghează după corpurile
Minerilor în apele întunecate
Din suburbiile.

Mai jos, cîțiva
Se tîrlie, tot căutînd,
Pînă înhață degetele mării.

Și undeva,
Dincolo de undulații și marmote dormitînde,
Un om puternic, singur,
Izbește într-o ușă de mormînt, și strigă:
Oh, lăsați-mă să intru.

Multe femei se urcă pe scări lungi
Prin puțuri,
Ca să ajungă la palatele-n ruină
Ale cisternelor abandonate.

În miez de noapte,
Se aud mașini, cum lunecă pe șine de oțel, ciocnindu-se
Pe sub pămînt.

Fericirea

Chiar lingă autostrada spre Rochester, Minnesota,
Amurgul sare-ncet din iarbă.
Iar ochii celor doi căluți indieni
Se-ntunecă de bunătate.
Ieșiseră cu bucurie dintre sălcii
Să ne salute, pe-al meu prieten și pe mine.
Trecînd sîrma ghimpată, ne-ndreptăm spre pajiștea
Unde păscuseră o zi întreagă, singuri.
Se înfioară încordați, abia își pot reține bucuria
Că am venit.
Sfios, ca lebedele umede, se-nclină. Și se iubesc.
Nici o singurătate nu e ca a lor.
Parcă simțindu-se din nou acasă,
Încep să zmulgă mugurii de primăvară-n întuneric.
Pe cel mai slab aș vrea să-l iau în brațe
Căci a venit spre mine
Și și-a frecat de mîna-mi stîngă, botul.
E alb cu pete negre,
Coama sălbatică îi cade-n jos pe frunte.
Vîntul ușor mă face să mîngii urechea lungă,

Fină ca pielea-ncheieturii unei fete.
Și dintr-odată îmi dau seama
Că dacă aș ieși din corpul meu
Aș izbucni în floare.



ROBERT BLY

În automobil spre fluviul Lac qui parle

I

Conduc: e pe-nserate; Minnesota,
Miriștea soarbe cea din urmă revărsare-a soarelui.
Păștile de sola respiră împrejur.
Bătrînii șed în fața caselor pe scaune pliante
În orășele. O, sînt fericit,
Luna ieșind peste cotețe de curcani.

II

Micul univers al mașinii mele
Se avîntă peste șesurile-adînci de noapte,
Pe autostrada de la Willmar la Milan.
Această singurătate căptușită cu fier
Se deplasează prin cîmpiile de noapte
Perforată de zgomotul greierilor.

III

Aproape de Milan, deodată, un podeț
Și apa-ngenunchiată în lumina lunii.
În orășele, casele sînt construite chiar pe sol;
Lumina farurilor cade-n patru labe-n iarbă.
Cînd ajung la rîu, luna plină-l inundă;
Cîtiva oameni vorbesc încet într-o barcă.

Poezie în trei părți

I

O, cîteodată-n zori cred că voi trăi veșnic !
Sînt învelit în carnea mea preafericită
Ca iarba-n norii ei de verde.

II

Sculîndu-mă din patu-n care am visat
Lungi cavalcade pe lingă castele și cărbuni fierbinți,
Simt soarele cum șade, fericit, pe-ai mei genunchi.
Am pătimit și am supraviețuit nopții
Scîldat în apă sumbră ca orice fir de iarbă.

III

Puternicile frunze-ale copacului,
Plonjînd în vînt, ne cheamă-ncet să dispărem
În pustiurile universului,
Unde vom sta la glezna unei plante
Și vom trăi de-a pururea, ca praful.

În romînește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

și

VIRGIL NEMOIANU

vigneta: desen de IVAN CHERMAYEFF pentru
coperta revistei Universității din Illinois.
(numărul închinat luptei pentru pace)



VIRGIL NEMOIANU

Tendințe în poezia americană contemporană

De câțiva ani, poezia americană a intrat, probabil, într-o fază nouă, care, dacă nu reprezintă o reinnoire desăvârșită, modifică totuși tiparele prevalente în ultimele 3—4 decenii.

Cele mai multe clasificări (și nu au lipsit, literatura americană pretindu-se bine la ele) concordă asupra unei repartizări în jurul a doi poli, din care unul ar fi al culturii și aventurii interioare, celălalt — al experienței și activității exterioare.

Perioada care se sfârșește a stat sub semnul victoriei temporare a primului pol. Geografia ei este rodnică și variată, marcată de nume ca T.S. Eliot, Allen Tate, J. Cr. Ransom, J. P. Bishop, Wallace Stevens, W. H. Auden, C. Aiken. Fuziunea cu literatura engleză a fost mai intimă ca oricând (expatrierile în sens invers ale lui Eliot și Auden sînt o dovadă). Poezia aceasta îngemănată succede victorianismului și se caracterizează prin controlul sentimentelor, ironie, eleganță formală, delicatețe, printr-o ambiguitate care tinde spre ermetism. Ermetism e în cazul de față un termen echivoc. Nu e vorba de ermetismul care

pornește din delir și haos, din aluzie și asociere magică; modalitatea aceasta țintește spre ordine, densitate și polivalență, spre o politețe lapidară sau chiar enigmatică, intensitate înfrînată, realizînd un baroc svelt și lustruit care admite disonanța, dar nu și dezordinea. Solidaritatea cu straturile culturale anterioare e mereu prezentă, uneori nostalgică, pe cînd opoziția față de orice romantism — categoric afișată. O poezie reținută deci, distantă, nu lipsită de inflexiuni pesimiste, a cărei mască stoică ascunde oboseala sfîrșitului, « nefecurită dar politicoasă » (cum spunea Frost). O apreciere globală a acestei perioade este încă greu de făcut; de altfel în Europa ea este cunoscută superficial.

Oricum, instituționalizarea acestui tip de poezie coincide cu o lentă epuizare valorică. După *Tărîm pustiu* a lui Eliot, după *Odă morților Confederației* a lui Tate, epigonii nu lipsesc, meșteșugarii pricepuți, destoinici cei mai mulți dintre ei, pătrunși de seriozitatea îndeletnicirii lor, inși sceptici sau generoși care gîndesc articulat și construiesc răbdător pe un drum odată deschis. Printre ei se profilează figurile lui Richard Wilbur (n. 1921) și Robert Lowell (n. 1917). Primul din ei e mai reprezentativ; un mare număr de tineri poeți academici îi imită cu succes îndoienic eleganța și abilitatea, ironia delicată, calmul și rezerva. Wilbur jonglează cu cuvintele, nu ezită să apeleze la calamburul complex, este versatil, bine crescut, asimilează ușor tehnici inovatoare sau tradiționale (este elevul lui Ransom, dar poezia sa se trage din secolul XVII, din Herrick și Marvell). În vocabular ca și în idei evită banalul și scandalosul, exagerarea nu îl tentează, menține permanent controlul asupra pasiunilor. Zguduirea, efortul crîncen, erupția rămîn străine unei poezii altminteri tolerantă, diurnă, liberală, o poezie despre care un critic american spunea că « presupune existența unor poezii asemănătoare scrise anterior și cunoscute cititorului; și sugerează liniștitor că vor mai urma și altele, nu prea diferite » (*Piesă de muzeu, Tywater*). Poezii ca *Rușine* (o satiră împotriva filistinismului) și *Ea* (o inspirață și pură laudă a femeii) tipice pentru Wilbur îl arată totuși capabil de variație ca și de accente mai profunde.¹

Mai zbuciumat este Robert Lowell, care a fost situat pe linia tradiției Donne-T.S. Eliot, a unei retorici condensate și dure. Metaforica sa arbitrară și abruptă, dificilă, tensiunea între o formă generală strictă și detalii centrifuge crează efectul unei forțe violent înfrîinate printr-o puternică preslune externă. Formal aceasta se traduce prin decasilabi bine normați în care apar cezuri excentrice și îngambamente brutale. Lowell este un catolic fervent, un pacifist care denunță pasionat absurditatea și cruzimea războiului modern (*Întoarcerea exilatului, Cei morți în Europa, Ajunul Crăciunului sub statuia lui Hooker*), ipocrizia și

¹ Anthony Hecht (n. 1922) cultivă și el o gingăsie echivocă, ironică, suplă (*Alceste în pustiu, Samuel Sewall*) găsind uneori accente aspre în condamnarea nazismului (*Mai multă lumină*). S-ar mai putea cita și alte nume: E. Bowers (n. 1924), W.S. Merwin (n. 1927) înrudiți poate mai mult cu Lowell. Nu lipsesc nici performanțe de virtuozitate plastică pură: X.J. Kennedy (n. 1929: *Nud coborînd pe trepte*), W.D. Snodgrass (n. 1926: *Monet: « Les Nymphéas »*).

comercialismul rece al Bostonului (*Ca un platan pe rivu*), dar care vede numai în transcendent, sau prin har ceresc, soluția contradicțiilor pămîntene (*La cimitirul Quackerilor din Nantucket*, ciclul *Între portal și altar*). Ultimul său volum *Studii de viață* îl arată evoluind spre o abordare cu totul diferită a materialului poetic, fapt profund semnificativ în actualul peisaj poetic american.

Într-adevăr, anii de după război au cunoscut activizarea simțitoare a celui alt pol al poeziei americane, amintit la început, care ar corespunde (în anume, măsură) modulul de poezie practicat de Whitman și Sandburg. El nu a lipsit cu totul nici în perioada 1920—50, ba chiar, se constată acum din perspectiva nou creată, a fost destul de bine reprezentat. În poezia timpurie a lui Eliot însuși (ciclul *Sweeney*, etc) se face uneori, în scopuri satirice, apel la o colocvialitate vulgară. Erza Pound are și el o latură colocvială, autentic americană (dincolo de snobisme sale provenșale, asiatice sau rinascimentale). Setea disperată de natură și de concret, de trăire simultană a lui Cummings, îl duce la ciocniri patetice cu materialul verbal dat; el construiește un univers lingvistic de o înaltă originalitate. Coerent, deși pasionat, el se înrădăcește în concretul realităților și idiomului american. Ca și el, William Carlos Williams, uneori Hart Crane și Marianne Moore, și alții au practicat poezia experienței, a reacției emotive, în care elaborarea se subordonează spontaneității.

După război își fac apariția mai timid sau mai zgomotos câteva grupuri, mai ales din New York și San Francisco, legate de jazzul modern, de expresionism, uneori de abstracționism, care se revoltă împotriva instituțiilor literare oficializate¹. Poezia lor e de regulă auditivă, recitabilă chiar, în ea senzația frustră își găsește un loc alături de gestul impulsiv, exclamația și declarația își dau mîna. Sentimentele dezlănțuite gonesc în debandadă peste largi întinderi de vers liber, fragmentat.

(S-a afirmat uneori că după cum Eliot și Tate reflectă ordinea și prezentimentul sfîrșitului, tot așa urmașii lui W.C. Williams din deceniile V—VI reflectă revolta nemulțumirilor anarhice. Afirmția este destul de schematică. În fapt, « mișcările » acestea sînt complicate și contradictorii, elemente reacționare și progresiste se regăsesc în fiecare din ele, ba chiar la aproape fiecare din reprezentanții lor în parte).

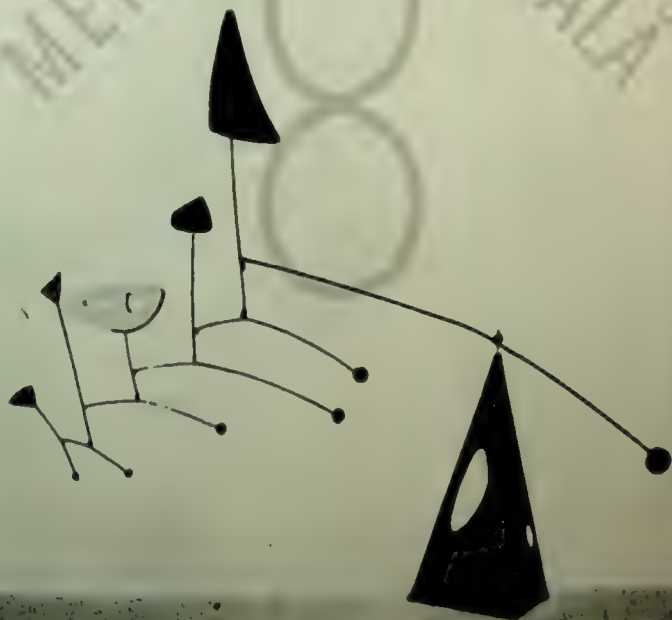
Grupul cel mai cunoscut, prin presa de tiraj, au devenit « beatnicii »: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso, L. Ferlinghetti, Ph. Whalen. Meritul lor este de a fi căutat socialul, cusurul — de a fi găsit subconștientul. Nu este

¹ Antologiile, remediul casnic pentru specializarea continuă a secolului, ilustrează tendințele amintite. Oscar Williams este predilectul « rafinaților », poate mai ales pentru *The New Pocket Anthology of American Verse*, 1958. « Neciopliții » sînt conșpecți de Donald Allen, *The New American Poetry*, 1960, Grove Press, New York. O configurare sintetică a momentului îl izbutesc lui Donald Hall, *Contemporary American Poetry*, Penguin Books, 1962 (de unde sînt majoritatea poeziilor traduse). Demarcațiile modestei schițe de mai sus coincid adesea cu cele trase de Hall în introducerea antologiei sale sau de L. Fiedler (*Kenyon Review*, 100, p. 54) și asupra cărora criticii americani cad de altfel, în mare, de acord.



Unul din mobilurile
lui Calder, Piramida roșie
și o compoziție zoo-
morfă din seria lui
da forme statice

ALEXANDER CALDER



Trunchi roșu cu
frunze de aluminiu



Dacă este adevărat că sculptura trebuie să transpună mișcarea în imobilitate, ar fi o greșeală să înrădăcim arta lui Calder cu aceea a sculptorului. El nu sugerează ci captează mișcarea. . .

Cu materii inconsistente și lipsite de valoare, cu bucăți de os, cu tînichie sau cu zinc, Calder montează ciudate combinații de lujere și frunze late, discuri, pene și petale. Sînt rezonatori, capcane care atîrnă la capătul unei sfori ca păianjenul la capătul firului său; uneori se strîng ghemîndu-se pe un soclu, palide, presăcîndu-se că dorm; trece un vînt ușor, se încurcă în ele, animîndu-le, iar ele îl canalizează și îi dau o formă: s-a născut un mobil.

Mobilul: mică sărbătoare locală, obiect definit prin propria-i mișcare și care nu există în afara acesteia, o floare care se vestejește cînd stă, joc pur de mișcare, așa cum există jocuri pure de lumină. Uneori Calder se distrează imitînd o formă din natură: mi-a dăruit o pasăre-paradis cu aripi de fier; ajunge atingerea unei șuvițe de aer cald care se strecoară prin fereastră; pasărea se înfoaie, zornăind, se ridică, se învîrtește, își elatină capul moțat, se rostogolește, se leagănă și apoi, deodată, ea și cum ar da ascultare unui semn invizibil, se răsnește încet în jurul axului său, într-o destindere totală. Dar, de cele mai multe ori, Calder evită imitația și nu cunosc artă mai puțin înșelătoare decît arta sa. . .

Pentru fiecare mobil, Calder hotărăște un destin de mișcare în seama cărnii apoi îl abandonează; ora, soarele, căldura, vîntul, vor decide de fiecare non daus. Astfel, obiectul rămîne mereu la mijlocul drumului între servilitatea statuii și independența evenimentelor naturale; fiecare din aceste evoluții este o inspirație de moment; discerni în ea tema compusă de autor, dar pe această temă, mobilul brodează mii de variații personale; este o mică arie de jazz hot, unică și efemeră, ca cerul, ca dimineața; dacă nu o prinzi, ai pierdut-o pentru totdeauna. Valéry spunea despre mare că este « toujours recommencée », într-o necontenită începere. Un obiect de Calder este asemenea mării, te subjugă ca ea: toujours recommencé, totdeauna non. Nu-l poți privi în treacăt; trebuie să trăiești în familiartatea lui, să te fascinezi de el. Atunci imaginația se bucură de aceste forme schimbătoare, deopotrivă ordonate și libere.

JEAN-PAUL SARTRE
(Les mobiles de Calder, 1946)

cazul de a insista asupra limitelor, nici asupra reușitelor lor, îndeajuns de bine cunoscute. Grupul « beat » rămîne mai ales ca simptom al generației. Opoziția față de descrierea neutră și estetizantă se regăsește și la poeți mai valoroși ca Ch. Olson, R. Creeley (n. 1926), R. Bly (n. 1926), Denise Levertov (n. 1923), J. Ashberry (n. 1927), Gary Snyder (n. 1930), chiar dacă nici la el nu lipsește refuzul brutal al formelor fixe, încărcătura obositoare de cifre, nume proprii, simboluri, pasaje de proză și teribilismul verbal. Dezordinea lor oraculară, descompunerea propoziției și versului, neglijențele deliberate ascund însă adesea efortul spre atitudine, poate mai exact spre atitudini, uneori disconectate, oscilînd între protest și disperare ¹.

Să menționăm totuși că aproape niciodată nu se ajunge la delir pur, la « dicteul » suprarealist, la dadaism. Dacă ar fi să căutăm înruditul în literatura europeană, le-am găsi mai lute la avangardiștii experimentalști din Italia de azi, la futurismul rus al primei perioade; ar mai trebui apoi amintite și influențe ca Dylan Thomas și Lorca, ca Vachel Lindsay (prin stilul său lecturat, baladesc, autentic popular), ca poezia negrilor. Aceasta din urmă se afirmă din ce în ce mai personal, în așa măsură încît încadrarea ei în poezia americană propriu-zisă începe să devină îndoealnică; s-ar putea discuta dacă nu cumva este vorba de o literatură cu valori proprii, originale.

Astfel zguduită și dinamizată, poezia americană intră probabil într-o perioadă de instabilitate, de revizuire a valorilor și ierarhiilor, o perioadă a perspectivelor greu previzibile. Aceasta este deci și ambianța pe care o crează, și în care crează tinerii poeți americani: o încordare sporită între cei doi poli, o scădere a estetismului și pesimismului cultural, o problemă mai ancorată în uman, un ton mai puțin sofisticat, frecvența anecdotului, o imagistică mai vie și mai directă, includerea încă timidă și ocazională de elemente sociale și politice.

Interesant este că înclinația spre apocaliptic, fascinația sfîrșitului (ca la Bishop, Tate, Elliot, Robinson Jeffers) tinde să se transforme în poezie gnomică. Înțelepciunea ei este echivocă și ascunsă, se cere căutată stăruitor. Recunoaștem aici influențe foarte diverse: a lui Kafka și Forst, Brecht și Edwin Muir. Tipic e poate W. Stafford (n. 1914) pentru care înlăturarea unui cadavru de animal de pe o mare autostradă nocturnă devine o problemă existențială majoră: alternativa între mila pentru o fărîmă de viață posibilă și grija pentru securitatea fluxului neîntrerupt de vehicule în mare viteză pe șoseaua modernă. Cursul acesta mecanic impus de funcționarea eficientă a întregului social este sever, impune disciplină, uneori sacrificii. El este inevitabil. (Peșoseo.) Parabola se cere dezghioată treptat, prudent, căci sensurile rămîn, ce-l drept, multiple. Stafford nu

¹ Orientarea lor este definită auto-ironic de R. Creeley în *Știu un om pe care o cităm în între-gime*: « Cum l-am spus /amicului meu, că eu/într-una vorbesc, -John, am //spus, da' nu-l cheamă/asa. Intunecimea ne încon-/joară, ce putem//face împotriva/ei, ori mai bine și de ce/ nu, să cumpărăm o mașină mare, mișto// mină, a spus el, ce/ mama dracului, fi/atenți unde merg! ».

reproduce meditații: el exemplifică, relatează fapte, se ocupă de precizia epitetelor. Meditația este ulterioară, revine cititorului. Cam tot așa procedează și H. Nemerov (n. 1920) *Statuile din grădinile publice*: zeități, iluștri poeți și cîrmurtori de state în veșnicia lor rigidă tinjesc după hîrjoana copiilor, pasiunea îndrăgostiților, plimbarea bătrînilor, pînda tilharilor, căderea frunzelor. *Vedere de la o fereastră de pod* conturează cu subtilitate elaborată analogia între clădirea veche sub ninsoare înceată (jucării și obiecte depășite în pod, pulsul neîntrerupt al mecanismelor în subsol) și Eu-l poetic cu trăsăturile și destinele sale. *O metamorfoză ieșită din comun* găsește mijloace surprinzătoare pentru a reliefa opoziția între platitudinea mic-burgheză și forțele irepresibile ale vitalității care, în triumfătoare luxurianță, sparg coaja de conformism călduț și miop. (De altfel și satira lui Wilbur, *Rușine* este tot parabolic construită).

Prezența acestei parabole, cu tonul ei ironic-didactic, are atîta vitalitate încît își asimilează și alte specii: ca, de pildă (pe urma lui Frost și Muir) balada. L. Simpson (n. 1923) și uneori D. Justice (n. 1925) știu fie să folosească procedee — adesea iterative și muzicale — ale baladei populare, pentru sporirea efectului de șoc al parabolei, fie s-o modernizeze tematic și imagistic, construind un vehicul semeț și sigur. (*Numărătoarea nebunilor* și *Alt cîntec* de Justice, *Spre lumea apuseană*, *Devreme dimineața*, *Călăreții reținuți*, *Frasinul*, și *stejarul* de Simpson).

Alături de investigația poetică a lumii ideilor și istoriei se înfîlnește o altă formă de investigație îndreptată de astădată spre descrierea unor zone ale sensibilității umane, ale universului uman deci. Direcția aceasta pare a-și găsi reprezentanți tipici în J. Merrill (n. 1926), R. Bly și mai ales J. Wright (n. 1927). (La cel din urmă apar tonuri argheziene: *Sfîntul Iuda* și chiar în *Mineri*). Ca și J. Ashbery, D. Levertov și alții, ei se caracterizează mai întîi prin străduința spre obiectivitate, spre investigarea sistematică, dusă obstinat, într-un efort tenace și ordonat înrudit structural cu procesul tehnologic modern. Descrierea lor caută să fie uscată, precisă, îngrijită (și T.S. Eliot năzula să găsească un « corelativ obiectiv » verbal al sentimentului sau obiectului poetic). Un procedeu favorit este cel al « asalturilor succesive » (*Se află* de Simpson, *Poezie în trei părți* de Bly): obiectul « cercetării » poetice este luminat, aparent fără legătură, din mai multe părți. Unitatea se observă abia mai tîrziu, semnificația intenționată stînd mai ales în modul în care laturile diverse se îmbină între ele. Vibrația este aproape anulată, deoarece nu are loc într-un spațiu al sentimentelor, ci într-un vid artificial. Acuratețea exacerbată, dorința de a obține un produs pur, ca de laborator, obligă la permanentă sterilizare. (Ashbery, *O vază cu flori*.) Fertilitatea generoasă supraviețuiește rar. (J. Wright, D. Levertov.)

Trebule spus însă că investigația se îndreaptă de regulă, nu spre fabulos și Insolit, ci mai de grabă spre zone familiare, a căror frecvență neglijentă a putut da naștere la uzură. Încăpățînată asupra lor, atenția le reconsideră. Astfel privit de foarte aproape, chiar și un obiect oarecare poate sugera o confruntare

dramatică, poate ilustra un proces de alienare (Ashbery, *O vază cu flori*). Descriind *Cîteva copaci* același autor izbutește să le smulgă semnificații de solidaritate. J. Merrill (*Centrala energetică*) opune stihia primitivă și cea înlănuțită de oameni : adevărul este legat de mijloacele de producție. Descrierea în contururi dureros de precise îi dezvăluie și lui R. Bly adevăruri : încadrarea firească într-un univers stabil și prietenos (*În automobil spre fluviul Lac-qui-parle*) sau contopirea cu natura ca experiență valabilă alături de orice înalt ideal (*Poezie în trei părți*). În *Minerii* printr-o suită de imagini sau mici scene fără legătură nemijlocită între ele, J. Wright izbutește să redea sintetic cruzimea și absurditatea lumii în care trăiește. Avem deci de-a face cu un descriptivism care nu caută idei și sentimente ; aceste idei și sentimente sînt admise ca premise anterioare, autorul socotind că fidelitatea descrierii va fi suficientă pentru a le pune și pe ele în evidență.

Luptele de diadohi care indică trecerea de la o etapă la alta coincid desigur cu unele deplasări sociale. Un critic american observa că poezia perioadei precedente avea un auditoriu precis « noua burghezie liberală, setoasă de cultură, cu un gust pentru ironie, care îl admira pe Franklin Roosevelt, dar al cărei adevărat erou era Adlai Stevenson, care locuia în suburbiile... și își trimitea fiul la Harvard, Yale, Princeton... » Atmosfera de generozitate tihnită propice perioadei precedente (chiar cînd nu răzbătea în poezie însăși) nu a supraviețuit succesivelor furtuni social-istorice din deceniile V—VI. Al doilea război mondial cu ororile sale, apoi pericolul nuclear și războiul rece, pe de altă parte rolul tot mai hotărîtor al sistemului mondial socialist, eliberarea popoarelor coloniale, contradicțiile sociale și rasiale acute în interiorul S.U.A. transformau adînc condițiile sociale, psihologia socială, declanșau impulsuri care s-au răsfrînt în artă : starea de tranziție, incertitudini, căutări și derută a tinerii poezii americane este un efect palpabil. Poezia americană trece prin unul din acele momente cînd poate fi mai ușor descrisă prin cauze și impulsuri decît prin rezultate concrete. Tocmai de aceea merită să mai amintim cîteva poeți care, mai ales în deceniul V au dat cu onestitate glas frămîntărilor războiului.

Izbucnirea războiului este, într-un fel, sorgintea actualei situații. El a stîrnit un cor de glasuri, care, în fața zguduitoarei experiențe condamnavă prețiozitatea și obscuritatea, cereau prezență socială, regăsirea valorilor proprii Americii (de aici aplecarea spre Whitman), revenirea la concret și constructiv. (Așa au fost eseurile de mare răsunset ale lui McLeish, *Iresponsabili* și Van Wyck Brooks, *Despre literatura de azi* în 1940, respectiv 1941). Printre atitudinile determinate de motivul războiului se numără scepticismul angoasat al lui Auden (1 septembrie 1939 și altele), mînia moralizatoare a lui R. Eberhart (*Furia bombardamentului aerian*), răspunderea socială sporită a unor Delmore Schwartz, Th. Roethke și P. Viereck, mizantropia granitică a lui Robinson Jeffers. Consecvent s-au apropiat de tematica războiului Karl Shapiro și Randall Jarrell, poeți care

« au simțit intens prezența războiului, indiferent despre ce au scris : ei nu descriu mișcări de trupe, oroarea de înamic sau mecanismul tancului, ci starea ființei umane în emoția trăirii războiului » — cum spunea un critic american.

Shapiro este pronunțat realist, iar în forme — clasic. El se adresează celor care simt absurditatea războiului și caută să mențină demnitatea umană. (De altfel încă în primul său volum el ataca snobismul, discriminarea și prejudecățile, ipocrizia și sclerozarea universităților, imaginea siropoasă a Hollywoodului). În *Intellectualul*, incapacitatea de acțiune și decizie, relativismul și sterilitatea discuției perene sînt combătute prin prisma războiului. *Geografii* (unde războiul hrăpăreț este contrastat cu statornicele contururi ale continentelor), *Obiectorul de conștiință*, *Elegie la un soldat mort* (portretul unui om mijlociu, prețios), *Recapitulări* (autobiografie clinic-îndurerată), *Scrisoare de război* (dialectică a dragostei și războiului), *Întoarcerea acasă* (angoasa reîntorcerii și cicatricile morale) se numără printre cele mai remarcabile exemple de literatură angajată modernă.

Jarrell e preocupat de condiția umană : el vede în război mai ales pierderea personalității în imense organizări, abstract-eficiente, este preocupat de acțiunea oștelui și a ecuației transformate în utilitate. El cercetează contradicția între om și unealtă de război, omul apare adesea ca slujitor, simplă anexă a unelei ; sensul moral dispare atunci cînd făptuitorul nu își înțelege fapta (*Pierderi*). O simpatie profundă, liberă de sentimentalism îl leagă pe Jarrell de soldatul a cărui existență afectivă i se pare suspendată între un trecut dezirabil și un viitor îndoielnic, între care se zbate disperat să-și mențină identitatea. Degradarea aceasta e surprinsă în *Moartea trăgătorului din turelă*. În *Emancipatorii* se evocă tragedia savantului care își vede munca transpusă în forță distructivă, la originea unei catastrofe a lumii moderne.

Atare tematică se învecinează cu preocupările centrale ale autorilor europeni de după război, reprezintă un filon prețios în sinteza către care ni se pare că se îndreaptă poezia americană. Înfăptuirea acestei sinteze va depinde de mulți actori, va depinde de evenimentele și tendințele istorice ale societății americane.



O nuvelă
și două piese într-un act
de
TENNESSEE WILLIAMS

Ceea ce este important

Se întâlniseră la balul primăverii dat de colegiul baptist, unde Flora își urma în anul acela studiile. John își isprăvea anul doi la Universitatea de Stat din localitate. Nu cunoștea decît o singură fată la colegiul baptist dar nu izbutise s-o descopere în sala de bal. Era înghesuială și foarte cald: obișnuita atmosferă sărbătorească, înfierbîntată, a balurilor de primăvară în colegiile de fete. Sala era luminată de patru-cinci policandre orbitoare și pereții acoperiți cu oglinzi înalte. Între două dansuri, fetele și băieții stăteau în picioare perechi-perechi, țepeni și stîngaci în frumoasele lor haine de seară, trăgînd cu ochiul la imaginea pe care le-o răsfrîngeau toate acele oglinzi, mutîndu-se de pe un picior pe altul și mototolindu-și nervos invitațiile. Nimeni nu părea să se cunoască mai bine. Unii vorbeau tare, în chip nefiresc, sau rîdeau zgomotos, alții se plictiseau în tăcere. Profesoarele se învîrteau în jurul elevelor lor ca niște păsări înnebunite, încruntate sau cu zîmbete îmbietoare, prezentînd pe unii altora și îndemnîndu-i pe toți să se distreze. Pentru profesoare era mai mult decît o serată, erau marile manevre.

John făcuse de cîteva ori înconjurul sălii și era aproape bucuros că n-o întâlnise pe fata pe care o cunoștea. Tocmai se pregătea să plece și se și strecurase spre holul de la intrare, împodobit cu palmieri în lădițe, cînd se pomeni înșfăcat zdravăn de braț; era o profesoară între două vîrste, cu părul tuns scurt și cărunț, cu un nas ascuțit și dinți mari, galbeni. Părea atît de amenințătoare, — o adevărată scorpie — încît John încercă instinctiv să se smulgă din strînsoarea ei.

— Ești singur? îi strigă ea în ureche.

Orchestra ritma asurzitor un fox-trot îndrăcit. John își frecă urechea și arătă vag spre ușă. Dar femeia, în loc să-i dea drumul, îl țîrî de braț prin mijlocul sălii, ocolind perechile de dansatori și se opri înaintea unui grup de fete ce păreau cam stinghere și stăteau retrase îndărătul frunzișului ocrotitor al unui uriaș palmier de apartament. Îl mai suci o ultimă dată și John se pomeni în fața unei fete înalte și subțiri, în rochie de tafta roz, care stătea ceva mai la o parte de grupul colegelor ei. În mijlocul torentului sonor izbuti să o audă pe profesoară strigînd un nume: Flora. Era atît de furios că se lăsase astfel înhățat, că nici nu ridică ochii spre

chipul fetei. Dar se apropiară stîngaci unul de altul și John îi înconjură cu brațul talia neverosimil de subțire. Prin mătasea rochiei îi simți oscioarele tari ale șirei spinării. Nu avea greutate. Plutea în fața lui atît de ușoară încît fără unduirile coloanei vertebrale pe care o avea sub palma lui caldă și nădușită, fără atingerea părului ei pe obraz, mai-mai că i s-ar fi părut că dansează singur.

Fox-trot-ul își atinsese punctul culminant. Talgerele pocneau iar bateria era complet dezlănțuită. John simțea buzele fetei mișcîndu-se lîngă gîtul lui, îi simțea răsuflarea gîdilindu-i pielea, dar nu auzea nimic din ceea ce-i spunea. O privi încurcat. Brusc fata se trase de lîngă el, încrețind pleoapele și ducînd o mîină la gură, ca să-și înăbușe rîsul. Și în aceeași clipă, muzica se opri.

— De ce rîzi? o întrebă John.

— Totul e atît de comic, răspunse Flora. Sînt sigură că ai și mai puțin chef de dans decît mine.

— Nu Țineai să dansezi?

— De loc. Mă gîndesc întotdeauna la Isadora Duncan, care voia să învețe întreaga omenire să danseze. Ce-ar spune dacă ne-ar vedea!

Avea un fel de a privi care dădea chipului ei o asemenea strălucire încît nici nu-ți dădeai seama că nu-i frumoasă. Dimpotrivă, avea ceva atrăgător, ceva care și începuse să-l atragă.

— Ce-ar fi să ieșim? îi propuse el.

Tot restul serii rămaseră sub stejarii dintre sala de gimnastică și capelă, plimbîndu-se încet și fumînd. Cînd aprindea cîte o țigară, Flora se tupa pe după copaci: fetele nu aveau voie să fumeze în incinta colegiului.

— Iată ce înseamnă să fii atît de subțire, zîmbi John. Poți să te ascunzi după oricare stîlp.

Tot ceea ce spunea ea căpăta o întorsătură acidulată și hazlie, și chiar cînd nu spunea nimic comic, vorbele ei parcă tot rîdeau. Lui John i se păru deosebit de inteligentă. Într-un tîrziu intrară în capela pustie și se așezară pe o bancă din fundul naosului, ca să dezbată probleme religioase.

— Religia este ceva arhaic, depășit în zilele noastre. Nu mai are ce căuta decît în muzee, fu de părere Flora.

De puțină vreme John încetase să mai creadă. Căzură de acord că religia creștină cît și cea ebraică, ca și toate religiile în general, se bazau de fapt pe conceptul de culpabilitate.

— Mea culpa! Mea culpa! făcu John.

Crezu că avea să-l întrebe ce însemnau aceste cuvinte. Dar ea nu-l întreabă. Încuviință doar din cap. Fu bucuros să afle că și ei îi plăcea să scrie. Obținuse un premiu literar și conducea revista pe care o scoteau elevele colegiului. Profesoara care le făcuse cunoștință era profesoara ei de literatură.

— Este convinsă că am foarte mult talent, spuse Flora. Și ține cu tot dinadinsul să trimit o nuvelă de-a mea unei reviste din New-York.

— Și nu vrei? se miră John.

— Știu și eu... făcu Flora. Părerea mea e că ceea ce importă în primul rînd este să te exprimi pe tine însuși, cît se poate mai sincer. Altminteri ce folos să muncești, ce folos să te căznești atîta în căutarea cadenței frazei sau cuvîntului cel mai potrivit. Eu una prefer să merg drept la țintă și pe urmă să mă apuc de altceva, dar să spun tot ce am de spus.

Era de-a dreptul uimitor. John și ea aveau exact același fel de a gîndi! Îi mărturisi că și el scria și că două sau trei din nuvelele sale urmau să apară în revista Universității. Aflînd aceasta, Flora se arătă peste măsură de impresionată.

— Ce mult aș vrea să le citesc! Trebuie neapărat să le citesc!

— Am să ți le-aduc, îi făgădui el.

— Cînd?

— Îndată ce au să apară.

— Stilul nu are nici o importanță, ceea ce contează este sinceritatea. Trebuie să fim sinceri, repeta Flora cu convingere. Povestirile pe care le scrii sînt sincere?

— Eu sper că da, răspunse John, încurcat.

Fata îi luase brațul și i-l strîngea cu puterea unui campion de lupte. La fiecare vorbă a lui îl strîngea și mai tare. John băgă de seamă că nu era niciodată destinsă, că nu avea nimic din blîndețea lină care îi plăcea lui la unele fete. Nu putea să și-o închipuie întinsă pasiv, cu acea supunere calmă, pe care trebuie s-o aibă o fată în brațele unui bărbat.

— Ce crezi despre relațiile dintre oameni? îl întrebă ea, tamnesam, în clipa în care aceste imagini tulburătoare îi treceau prin minte.

— Problema este vastă, răspunse John.

— Ai dreptate, este chiar foarte vastă! Singura căreia nu-i pot da de capăt.

— De ce?

— Nu știu. Mă simt în stare să înțeleg orice, afară de relațiile dintre oameni. Bunăoară eu: sînt veșnic în mișcare cînd ceilalți

stau pe loc, și pe loc cînd ceilalți sînt în mișcare. Și astfel sînt întotdeauna în contratimp. Este groaznic !

— Nu cred să fie chiar așa, îngăimă el uluit să o audă exprimînd întocmai ceea ce simțea el însuși.

— Dar parcă dumitale nu ți se întîmplă la fel ! spuse ea privindu-l. Noi doi nu vom fi niciodată fericiți, dar vom avea în schimb o viață pasionantă. Și în definitiv, dacă izbutim să ne păstrăm integritatea noastră personală, nu avem decît de cîștigat.

John nu mai știa exact ce voia să spună Flora. « Integritatea personală » i se părea ceva destul de vag. Oare la asta se referise ea cînd spusese că un scriitor trebuie să fie în primul rînd sincer ?

— Da, într-un fel și la asta, recunosc Flora, dar lucrurile sînt mult mai complicate ! Căci scrisul este o realitate ideală ; iar viața este inversul idealului. . .

Se opriă o clipă în fața ferestrei sălii de gimnastică și priviră la perechile de dansatori care păreau să fi atins culmea freneziei. Cînd părăsiseră sala, îi lăsaseră cu fețele roșii și nădușite; acum aceste fețe oglindeau un fel de încordare disperată, în timp ce orchestra continua să cînte de parcă ar fi fost în imposibilitate de a se mai opri. O parte din ghirlandele care împodobeau sala căzuseră pe jos, sau atîrnau jalnic deasupra capetelor ; într-un colț citeva profesoare se agitău în jurul unei fete leșinate.

— Spune-mi și mie dacă nu ți se par caraghioși ? spuse Flora.

— Cine ?

— Cei care dansează. Toți.

— Dar oare ce nu este caraghios, după părerea dumitale ? întrebă John.

— Stai puțin. Dă-mi timp să-ți răspund la întrebare.

— Îți trebuie mult ?

— Ei bine, iată, am să-ți răspund : nu este caraghios ceea ce este important.

— Și ce este important ?

— Nu știu încă, spuse Flora. Dar de aceea trăiesc ca să descopăr ceea ce este important.

În primăvara aceea, John nu o mai revăzu. În primul rînd fiindcă la scurtă vreme după seara balului, începură examenele, și apoi nici nu era convins că Flora ar putea fi tipul de fată cu care i-ar place lui să aibă de-a face. De frumoasă, nu era frumoasă, iar felul ei de a fi mereu sub presiune, care îl fermecase în seara cînd o cunoscuse, i se păru după aceea cam. . . cam. . . exagerat,

Dar, în toamna următoare, la câteva zile după începerea cursurilor se pomeniră față-n față în grădina universității. Era acum în anul întâi la Universitatea de Stat. Mai-mai să nu o recunoască. Fusesse atât de întuneric sub stejari în seara aceea de primăvară când stătuseră împreună, încît nici nu își amintea bine chipul ei. I se păru mai puțin frumoasă și totodată mai atrăgătoare decît și-o închipuise. Avea o frunte lată și o bărbie îngustă: ca o piramidă răsturnată. Ochii îi erau mari, oblici și cafenii cu punctișoare verzi și albastre; nasul lung și ascuțit, plin de pistrui. Avea un fel ciudat de a zîmbi și de a încreți pleoapele în timp ce vorbea și vorbea atât de repede și de tare încît lui John îi fu rușine. Zări un grup de tineri studenți care se uitau la ei, zîmbind ironic. Dobitocii ! se gîndi el, furios pe sine însuși că se putea simți atât de prost. . .

Era ora prînzului și Flora porni spre pensiunea unde locuia. Refuzase să intre într-o comunitate studențească și îl informă despre asta pe John cu un fel de mîndrie sfidătoare care îi plăcu.

— Știu că nu aș putea trăi într-o asemenea comunitate, spuse ea. Prefer independența. Dumneata nu? Nenorocirea în lumea asta o fac compromisurile și conformismul. Eu personal nu le accept. Vreau să-mi trăiesc viața cum cred de cuviință.

John avusese același simțămînt față de comunitățile studențești care nu erau în ochii lui altceva decît niște cluburi, unui mai snob decît altul.

— Bine dar atunci înseamnă că facem amîndoi parte din grupa «Barbarilor» ! exclamă Flora. Extraordinar ! Fetele de la pensiunea unde stau eu nu pot să sufere să li se spună «Barbarele». Dar eu sînt mîndră de aceasta. Găsesc că este foarte interesant să fii socotit drept «barbar» de către membrii cluburilor. E ca și cum ni s-ar recunoaște dreptul de a circula în pielea goală și de a dansa pe străzi, în cazul că am avea poftă s-o facem !

John simți un fel de căldură binefăcătoare, ca și cum ar fi băut alcool. Era aceeași impresie pe care o avusese și în primăvara trecută, cînd stătuse de vorbă cu Flora, noaptea sub stejari. Deodată își dădu seama că avea foarte multe să-i spună. Începu să vorbească repede și cu înflăcărare despre o piesă într-un act pe care era pe cale să o scrie. Piesa se caracteriza printr-un simbolism obscur și greu de exprimat. Dar Flora încuviința din cap cu o atenție concentrată, suflîndu-i cuvintele care se întîmplau să-i lipsească. Părea să întuiască tot ceea ce încerca el să explice.

— Dar este de-a dreptul minunat, minunat ! repeta ea.

Pe John îl bătea gîndul să o prezinte la un concurs de piese într-un act. Colegul cu care locuia în cameră se ținea de capul lui s-o trimită.

— Neapărat ! se entuziasmă Flora. Mai încape vorbă ?

— Știu și eu. . . făcu John. Ceea ce contează este să te exprimi pe tine însuși, nu-i așa ?

În aceeași clipă izbucniră în rîs, amintindu-și că era exact ceea ce spusese Flora în legătură cu nuvela ei pe care profesoara ținea morțiș să o trimită unei reviste literare newyorkeze.

— Și pînă la urmă ți-au acceptat-o ? se interesă John.

— Aș, mi-au înapoiat-o cu o formulă de refuz gata tipărită, recunosc ea, dezamăgită. Dar atîta pagubă. Acuma scriu poeme. Se pare că poezia trebuie scrisă cînd ești tînăr, fiindcă atunci simți totul cu mai multă acuitate.

Rise și îl luă pe John de braț.

— Iar eu simt totul cu multă acuitate. Dumneata, nu ?

Se așezară pe treptele de la intrarea pensiunii și continuară să discute pînă ce clopotul anunță începerea cursurilor de la ora unu. Lăsaseră să treacă ora mesei.

Începură să se întîlnească foarte des. Aveau multe puncte comune. Făceau amîndoi parte din redacția revistei literare a universității, frecventau clubul de poezie și clubul francez... În anul acela urmau să aibă loc alegerile naționale și John care împlinise de curînd douăzeci și unu de ani, avea drept de vot. Petreceau ore întregi discutînd politică și Flora îl convinse în cele din urmă să voteze pentru candidatul socialist, Norman Thomas. Apoi se înscriseră în Liga tineretului comunist. John era entuziasmat. Ajuta la tipărirea clandestină de tracte pe care apoi le difuza în incinta universității. Erau atacuri violente la adresa asociațiilor studentești reacționare, a controlului politic în universități, la adresa conservatorismului academic și a tuturor formelor de nedreptate. În cele din urmă fu convocat înaintea decanului și amenințat cu excluderea. Flora era surexcitată la culme.

— Dacă ești cumva exclus, plec și eu o dată cu tine, îi făgădui ea.

Pînă la urmă lucrurile se liniștiră, astfel că rămaseră și unul și altul. Toate acestea contribuiseră și mai mult la apropierea lor. Și totuși simțeau unul față de celălalt un fel de stînjeneală. John avea mereu impresia că între ei avea să se petreacă ceva cu adevărat important, dar nu putea să-și explice de ce. Poate că tensiunea aceasta pe care o intuia la Flora îl molipsea și pe el. Cînd erau împreună simțea în el un fel de clocot, parcă era mereu gata să

explodeze; se afla oarecum în situația savantului pe punctul de a face o descoperire importantă: era într-o permanentă așteptare, într-o permanentă neliniște. Uneori i se părea că și Flora trece prin aceleași stări. Dar entuziasmele ei erau atât de difuze, încât cu ea nu puteai fi niciodată sigur de nimic. De fiecare dată o interesa altceva, era ca un copil precoce care descoperă lumea, nu accepta nimic fără să pună întrebări și înregistra totul cu o mirare puerilă, dar și cu pătrunderea și înțelegerea unui adult. În general aborda deschis orice fel de problemă, dar i se întâmpla uneori să aibă niște reticențe ciudate.

John o întreabă o dată unde era născută.

— În Kansas, îi răspunse ea.

— Știu. Dar în care oraș anume.

Spre mirarea lui o văzu roșind. Se aflau în bibliotecă, în sala cataloagelor și studiau cot la cot aplecați asupra unei mese lungi de stejar gălbui. Flora își deschise caietul și nu răspunse.

— În ce oraș din Kansas, insistă el, întrebându-se ce o făcea să roșească.

Ea își închise brusc caietul și se întoarse spre el rîzînd.

— Are vreo importanță orașul din care vii?

— Nu. Am vrut doar să știu.

— Uite că nu vreau să-ți spun.

— De ce?

— Așa. Pentru că nu contează de unde vii. Contează numai încotro te duci.

— Atunci spune-mi cel puțin unde te duci.

— Asta crede-mă că nu știu.

Se aplecă din nou asupra mesei de stejar și izbucni în rîs.

— Cum aş putea ști unde mă duc?

Bibliotecarul se apropie de ei, încruntîndu-se.

— Mai încet, vă rog. Aici se lucrează.

— Unde te duci? repetă John în șoaptă.

Flora își ascunse fața în caiet continuînd să rîdă.

— Unde te duci? Unde te duci? Unde te duci? șoptea John.

Făcea asta ca s-o necăjească. Era atât de hazlie cu capul înfundat în caietul acela de piele neagră de sub care i se vedeau cele două codițe și gîtul care i se roșise de asemeni. Dar deodată se ridică în picioare și el băgă de seamă că avea fața udă de lacrimi. Părăsi sala în fugă și plecă spre pensiune. John o ajunse din urmă, dar nu izbuti să-i smulgă pe drum nici o vorbă.

Ceva mai târziu descoperi din întâmplare numele orașului ei natal pe plicul unei scrisori uitate într-un volum de poezii pe care i-l împrumutase; plicul fusese expediat din Harwood, Kansas, ceea ce îl făcu pe John să zîmbească. Într-adevăr Harwood-ul este un biet orașel uitat, din nord-estul statului respectiv, și de bună seamă, locul cel mai lipsit de viață din lume...

Disprețuindu-se pentru ceea ce făcea, John deschise scrisoarea și o citi. Era de la mama Florei, scrisoare clasică în genul ei. Femeia se plîngea că Flora cheltuiește prea mult și o sfătuia să nu-și mai irosească timpul scriind fleacuri ci să se apuce mai bine să muncească serios ca să poată obține cît mai curînd un loc în învățămînt. Vremurile erau grele...

„Pămîntul, oamenii, treburile, toate-s vlăguite, scria mama Florei. Nu știi ce o să se aleagă de noi. Asta-i pedeapsa Celui-de-Sus. Gîndește-te și tu : trei ani de secetă ! Ai zice că Dumnezeu și-a pus în gînd să sece răutatea lumii în loc s-o înece !”

În primăvara aceea John cumpără cu treizeci și cinci de dolari o mașinuță de ocazie, și în toate după amiezile libere mergea să se plimbe cu Flora pe frumoasele drumuri de țară din împrejurimi. Uneori Flora umplea coșulețul cu provizii și plecau la iarbă verde cîte o zi întregă. John se învățase cu înfățișarea ei aparte și cu neîncetata ei agitație. Dar ceilalți studenți nu se obișnuiau. Flora devenise un personaj cu totul ieșit din comun și mulți dintre colegii lui nu înțelegeau de ce iese cu o fată atît de ciudată. Din cînd în cînd John își amintea convorbirea pe care o avuseseră în seara balului despre relațiile dintre oameni. Flora se declarase incapabilă să rezolve această problemă dar John își dădea seama că nici nu făcea ceva ca să izbutească. De ce vorbea, de pildă, atît de tare și despre lucrurile cele mai năstrușnice, tocmai cînd treceau printr-un coridor înțesat de lume? De ce se purta atît de nepoliticos cu oamenii care o plictiseau, lăsîndu-i baltă, fără o vorbă de scuză, deîndată ce aceștia abordau subiecte pe care ea le socotea stupide? — cu alte cuvinte aproape tot ceea ce discutau de obicei prietenii lui John.

Privindu-le pe celelalte fete, și le închipuia foarte bine ducînd, mai târziu, o viață mijlocie, de profesoare sau ceva asemănător ; dar cînd se uita la Flora nu putea de loc să-și închipuie ce avea ea să ajungă sau să facă. Avea să se întoarcă oare la Harwood, în Kansas? Avea să plece în altă parte? De bună seamă că n-ar fi fericită și nici într-adevăr la largul ei în lumea universitară. Dar în ce altă lume, în ce mediu, se întreba el, ar putea ea găsi

un refugiu? Era și el, fără îndoială, la fel de diferit de ceilalți ca și ea, dar cu toate acestea exista o mare deosebire între ei. El știa mai bine să se adapteze, pretindea mai puțin de la oameni și de la lucruri. Prin însăși firea lui căuta întotdeauna un mijloc de a ocoli piedicile. Pe cînd Flora...

Flora declarase că întreaga secție de engleză fiind total reacționară, singura ramură care o mai interesa era geologia. Locul de predilecție al plimbărilor lor era, în primăvara aceea, o carieră părăsită unde fata căuta fosile. Cînd ajungea acolo sburda și sărea pe stînci, ca o maimuțică pe o sfoară, cu rochia ei verde fluturînd în vînt. Striga și cînta și glasul ei îi părea lui John cînd pițigaiat de surexcitare cînd înăbușit de o concentrare intensă.

— Nu-ți vine să stai și tu odată locului? o întrebă el.

— Nu, atîta timp cît n-am să fiu silită s-o fac.

De multe ori John se sătura să o mai aștepte și începea să mănînce singur. În cele din urmă venea și ea în vîrfurile dealului, prea ostentivă ca să mai poată înghiți ceva. Înșira fosilele în jurul ei, minunîndu-se de frumusețea lor, în timp ce John îmbuca sandviciuri de pîine neagră cu unt de alune, cu gem sau brînză topită. Restul după amiezii și-l petreceau discutînd despre literatură sau despre viață, despre artă și despre civilizație. Împărtășeau amîndoi o nemărginită admirație pentru Grecii din antichitate ca și pentru Rușii din zilele noastre. «Grecia este trecutul omenirii. iar Rusia este viitorul ei» spunea Flora. Formula aceasta i se părea lui John remarcabilă, dar îi suna oarecum familiar, și se întreba dacă n-o mai citise cumva vreunde.

Stăteau de vorbă fără oprire pînă la apusul soarelui; însă cînd cădea seara, se petrecea ceva care îi făcea să se simtă puțin nervoși și rezervați. Discuția lor era întreruptă de lungi tăceri în răstimpul cărora le era ciudat de greu să se uite unul la altul. În clipa în care se întuneca de tot, Flora se ridica brusc și își netezea rochia.

— Ar fi momentul să plecăm, spunea ea.

Glasul ei suna înfundat și abătut ca al unui om care a dezbătut o problemă de mare însemnătate fără a produce asupra adversarului nici un efect. În timp ce cobora dealul în urma ei și se îndreptau spre mașină, John era cuprins de un fel de jenă inexplicabilă. Simțea în chip nelămurit că erau multe lucruri pe care nu știuseră să le spună sau să le facă în ziua aceea, și se înapoia spre casă cu o apăsătoare impresie de neîmplinire.

Era în ultima sîmbătă înainte de sfîrșitul trimestrului de primăvară. Plecaseră amîndoi pe toată ziua la țară cu intenția să învețe pentru ultimul examen de franceză. Flora pregătise sandviciuri cu ouă tari iar John se grăbise să cumpere o sticlă de vin roșu. Ascunsese sticla în buzunarul lateral al mașinii și nu-i spusese Florei nimic pînă nu isprăviră de mîncat. Știa că fetei nu-i place să bea. Nu dintr-un principiu moral, ci pentru că i se părea inutil și fără rost. Bineînțeles că și de astă dată refuză să se atingă de vin.

— Dar dacă tu vrei, poți să bei, îi spuse ea totuși, cu o spontaneitate care îl făcu să zîmbească.

Se așezară ca de obicei, pe tăpșanul cu iarbă deasă, din vîrfurile dealului care domina cariera. Locului aceuia i se spunea «Saltul amantilor». Flora ținea deschis caietul pe care îl alcătuiseră împreună și-i punea întrebări lui John. Stăteau pe iarbă, cu spatele rezemat de una din stîncile mătăhăloase răspîndite pe creasta dealului, iar John era întins la picioarele ei. Își pusese sticla de vin între genunchi și sorbea din păhăruțul unui termos. Flora, care mai întîi se supăraseră văzîndu-l cu sticla, sfîrșise prin a rîde. Acum îi numea pe John «Bachus».

— Dacă aș avea timp ți-aș face o ghirlandă, glumi ea. Ți-ar sta bine cu o ghirlandă de frunze verzi !

— Iar tu ai fi o nimfă, nu-i așa ? o întrebă John. Hai, dezbracă-te, fii nimfa pădurilor ! Să te fugăresc pe sub mesteceni !

Ideea i se păru lui John foarte hazlie. Începu să rîdă cu hohote. Dar Flora încurcată își ascunse fața după caiet. Văzîndu-i gîtul înroșindu-i-se, John înțelese că se îmbujorase. Încetă să mai rîdă, oarecum stingherit la rîndu-i. Știa la ce se gîndea ea : la ceea ce s-ar fi putut întîmpla dacă ar fi prins-o goală pe sub mesteceni. . .

Mai dădu peste cap un păhărel de vin. Se simțea bine. Își scoase haina, își descheie gulerul cămășii și-și suflecă mîncele. Soarele strălucitor îi anina în vîrfurile genelor mici curcubeie, și-i înfierbînta gîtul și brațele goale. Simțea pătrunzîndu-l treptat o căldură binefăcătoare. Devenise brusc conștient de viața trupului său ; își îndoi genunchii, se frecă pe burtă și își încordă coapsele. Nic nu mai auzea întrebările de gramatică pe care i le punea Flora. Aceasta era nevoită să le repete de două-trei ori înainte ca el să le priceapă. În cele din urmă îi fu lehamite și asvîrli caietul.

— Vinul ăsta te cam năucește. îi spuse ea pe un ton sever.

El o privi alene.

— Tot ce se poate. Ei și ?

Băgă de seamă că nu era prea frumoasă. Mai ales cînd își încrunta astfel sprîncenele și-și îngusta ochii. Avea o față neregulată și osoasă, oarecum țărănească. Prea lată în partea de sus, și prea îngustă la bază. Un nas țuguiat și niște ochi împestrițați în tonuri diferite, mult prea mari pentru obrazul ei, și veșnic însuflețiți de o strălucire de prisos. Îi amintea de un băiețel pe care-l cunoscuse la școală. Îl chema Picki și copiii aruncau în el cu pietre în recreații. Era un fel de omuleț sfios și caraghios, cu un glas subțire și spart, de care toată lumea își bătea joc. Cei mari îl prindeau la ieșire și îl puneau să le explice anumite cuvinte obscene sau îi smulgeau nasturii de la pantaloni. Flora semăna cu el. Ciudată ființă. Și totuși avea ceva atrăgător, așa cum Picki avea ceva care îi îndemna pe ceilalți să facă haz de el. Era ceva în Flora, ceva ce i-ar fi plăcut să ia cu forța — să apuce, să sucească, să chinuie ! Ceea ce atrăgea cel mai mult la ea era pielea, o piele fină, catifelată, albă. . .

John își plimbă ochii pe trupul Florei. Purta un pulover negru și o fustă cu carouri albe și negre. Îi privi picioarele ; o răbufnire de vînt îi ridică fusta și John îi zări carnea albă de deasupra ciorapului. Se răsuci pe burtă și îi puse mîinile pe coapse. Niciodată pînă atunci nu o atinsese într-un fel atît de intim, totuși gestul lui putea într-o oarecare măsură să pară firesc. Ea se trase în lături, mirată. Și deodată John știu care era acel lucru important ce avea să se petreacă între ei. O luă de umeri și încercă să o culce în iarbă. Dar fata se apăra cu înverșunare. Nu spuneau nimic. Se luptau doar, ca două animale sălbatice, rostogolindu-se în iarbă și zgîriindu-se unul pe altul. Flora zgîria obrazul lui John și John zgîria trupul Florei. Și acceptau amîndoi această luptă disperată, ca și cum ar fi știut de cînd lumea că așa avea să se întîmple, că trebuia în mod inevitabil să se întîmple. Și continuară să nu-și spună nici un cuvînt pînă ce într-un tîrziu se prăbușiră sfîrșiți în iarbă, gîfîind și privind cum noaptea cotropea cerul.

Fața lui John era zgîriată și sîngera în cîteva locuri. Flora își apăsă mîinile pe pîntece și gemu : o lovise cu genunchiul încercînd s-o imobilizeze.

— Gata acum, spuse el. Nu-ți mai fac nici un rău.

Dar Flora continua să geamă.

Soarele coborîse jos de tot. Făcea pe cer o pată mare purpurie, asemenea unei răni.

John se ridică în picioare și rămase cîteva clipe privind în tăcere ultimele luciri mînioase ale cerului. În fund, spre stînga, lumina difuză a orașului începea să se întrezărească prin pîclă : acolo

domnea forfota strălucitoare a serilor de simbătă, primăvara. În clipa aceea se pregăteau pretutindeni serbări și baluri. Peste puțin în rochiile lor noi, cusute parcă din petale, fetele aveau să alunece în vârtejul dansului pe parchetele lucioase iar mai apoi perechile aveau să şușotească rîzînd pe după boschetele albe de măcieș. Erau plăceri și jocuri firești tinereții. Dar el și cu fata aceasta căutaseră altceva. Anume ce? Mai tîrziu aveau să continue mereu această căutare, această strădanie de a se smulge experienței comune, de a găsi în sfîrșit lucrul acela important care se afla cufundat în miezul haosului inform al lumii, lucrul acela unic, pierdut și minunat — și la urma urmei poate că nu avea să mai fie nimic altceva decît o repetare a tot ceea ce cunoscuseră în după amiaza aceea, această violență și această urîțenie a dorinții preschîmbată în turbare. . .

Se pomeni vorbind de unul singur: «N-am făcut nimic, n-am avut nimic. . . Am rîs de noi înșine. . .»

Își luă ochii de la întunecata și fascinanta splendoare a orașului și o privi pe Flora culcată. Își ținea pleoapele strîns și respira zgomotos. Părea aproape urîtă, cu fața nădușită și mînjită de iarbă. Nu mai semăna a fată. John se miră cum de nu observase pînă atunci cît de nedeterminat era genul ei. Era trăsătura sa caracteristică. Și apoi Flora era de nicăieri. Nu era loc pentru ea în lume, nu avea cămin, nu avea nici un cotlon unde să se adăpostească și să găsească sprijin. Era o hoinară, asta era. Altele în situația ei ar fi reacționat, ar fi găsit soluții. Dar pentru Flora oricît de bun ar fi fost ceea ce ar fi găsit, tot nu s-ar fi declarat mulțumită. Ea n-ar fi acceptat nici una din căile, nici unul din mijloacele pe care le acceptau ceilalți. Iar toate aceste imperfecții erau tocmai ceea ce avea ea mai pur. Și iată de ce Flora. . .

— Flora. . .

Îi întinse mîna și își puse toată inima în privire. Iar ea ghici toată înțelegerea care era în această tresărire a inimii lui. Îi luă mîna și el o ajută să se ridice.

Pentru prima oară se aflau în întuneric împreună, fără să le mai fie teamă unul de celălalt. Se țineau de mîna și se priveau cu o simpatie puțin tristă. Nu mai încercau să se ajute, ci numai să se înțeleagă. Se știau cu desăvîrșire despărțiți, cu desăvîrșire singuri și unul și altul. Dar acum nu mai erau străini. . .

În romînește de ANDA BOLDUR

Frontispiciu, desen de STEINBERG



Ceva neexplicat

Piesă într-un act

PERSONAJE : CORNELIA SCOTT • GRACE LANCASTER

Domnișoara **CORNELIA SCOTT**, în vîrstă de 60 de ani, o celibatară bogată din Sud, șade în fața unei mîsuțe de mahon pe care a fost așezat micul dejun pentru două persoane. Lîngă celălalt tacîm se află un trandafir, într-o vază de cristal. Alături de domnișoara Scott se află telefonul, o tavă de argint cu scrisori și o cafetieră masivă de argint, foarte ornată. Draperiile purpurii de catifea din spatele ei împrumută scenei un aer, oarecum, Imperial. La marginea porțiunii luminate a scenei se află un gramofon.

La ridicarea cortinel, formează un număr de telefon.

CORNELIA: Casa doamnei Horton Reid?
Telefenez din partea domnișoarei Cornelia Scott. Domnișoara Scott regretă că nu va putea să ia parte astăzi după amiază la ședința Surorilor Confederate, deoarece s-a sculat cu o durere acută în gât. Va trebui să stea în pat toată ziua. Vreți, vă rog, să transmiteți doamnei Reid scuzele ei de a nu fi putut s-o anunțe mai devreme? Vă mulțumesc. Ah, o clipă! Cred că domnișoara Scott mai are de transmis un mesaj.

GRACE LANCASTER își face apariția în porțiunea luminată a scenei. **CORNELIA** ridică mîna prevenitor.

— Ce este, domnișoară Scott?

Scurtă pauză.

— Ah, da. Domnișoara Scott ar mai dori să lase vorbă domnișoarei Esmeralda Hawkins s-o cheme la telefon de îndată ce sosește. Vă mulțumesc. La revedere. *(Pune receptorul în furcă.)* Vezi, în dimineața aceasta trebuie eu să fac pe secretara.

GRACE: Lumina a fost atât de slabă încît nu m-a trezit.

GRACE LANCASTER are 40 — 45 de ani, trecută, dar încă drăguță. Părul blond, ușor încrunțit, ochii șterși, silueta subțire, într-un capot de mătase roz, îi dau un aer imaterial ce contrastează puternic cu grandoarea romană a domnișoarei Scott. Între cele două femei există o tensiune misterioasă, o atmosferă creată de ceva neexplicat.

CORNELIA: Am deschis și corespondența.

GRACE: Ceva interesant?

CORNELIA: O carte poștală de la Mayo, din partea Thelmei Peterson.

GRACE: Ah, ce mai e cu Thelma?

CORNELIA: Zice că «progresează frumos», ce-o fi vrînd să zică cu asta?

GRACE: N-a suferit vreo extirpație?

CORNELIA: Cred că mai multe.

GRACE: Oo, iată «Revista Bilunară a Literelor Curente I»

CORNELIA: Spre marea mea surprindere.

Credeam c-am renunțat la această publicatie.

GRACE: Adevărat, Cornelia?

CORNELIA: Sigur, îți amintești. Am cerut suprimarea abonamentului imediat după ce au publicat numărul acela în care atacau atît de injurios pe vărul meu Cecil Tutwiler Bates, singurul romancier de prestanță pe care l-a produs Sudul de la Thomas Nelson Page încoace.

GRACE: A, da, îmi amintesc. Ai scris o scrisoare furioasă de protest redactorului șef al revistei, la care ți-a răspuns atît de conciliator un membru al comitetului de redacție, Carolina nu mai știu cum, încît te-a dat gata, și-ai suprimat suprimarea!

CORNELIA: Niciodată nu m-au dat gata răspunsurile conciliatoare, nici de tot și nici măcar parțial. Și dacă am scris redactorului șef și am primit răspuns de la un membru al comitetului de redacție, față de o astfel de impertinență, cu greu ar fi putut «să mă dea gata», cum zici tu.

GRACE *(schimbînd subiectul)*: Vai, uite și catalogul magazinului de discuri din Atlanta!

GRACE *(concesiv)*: Da.

GRACE: Văd că ai bifat cîteva titluri.

CORNELIA: Cred că ar trebui să ne completăm colecția de lieduri.

GRACE: Ai însemnat și un Sibelius pe care-l avem.

CORNELIA: A început să se zgîrie. *(Inspird adînc și oftează cu privirea ațintită asupra telefonului mut.)* O să vezi că am însemnat și cîteva selecțiuni de arii din opere.

GRACE *(cu entuziasm)*: Unde, care, nu văd!

CORNELIA: De ce ești atît de excitată din cauza catalogului, dragă?

GRACE: Ador discurile!

CORNELIA: Aș dori să le adori într-atît încît să le pui de fiecare dată la locul lor în album.

GRACE: Ah, iată și pe Vivaldi pe care-l doream amîndouă!

CORNELIA: Nu amîndouă, ci numai tu.

GRACE: Tu nu, Cornelia?

CORNELIA: După părerea mea, Vivaldi este o umbră foarte anemică a lui Bach.

GRACE: Ce curios. Puteam să jur că ...
Sund telefonul.

Să răspund?

CORNELIA: Dacă vrei să fii atât de bună.

GRACE (ridicînd receptorul): „Casa domnișoarei Scott!”

Cuvintele acestea sînt rostite pe un ton reverențios de parcă ar vorbi de un lăcaș sacru.

O, nu, nu e Grace. Cornelia e chiar lîngă mine. (Îi trece receptorul) Esmeralda Hawkins.

CORNELIA (acrd): Așteptam să mă cheme.

(În receptor) Allo, Esmeralda, dragă.

Așteptam să mă chemi. Acum de unde telefonezi?

Firește, știu că mă chemi de la ședință, *ça va sans dire, ma petite*!

Ha, ha! Dar de la care telefon din casă?

Sînt două, știi, unul în holul de la parter

și altul în buduoarul castelanei ... unde probabil doamnele și-au lăsat eșarfele.

Oo, ești la cel de jos, da? Ei bine la ora aceasta presupun că în mod practic

s-au adunat toate fiicele. Acum, du-te sus și cheamă-mă de acolo ca să putem

vorbi puțin mai deschis, dragă. Vreau să fie limpede, înainte de a începe ședința,

care este poziția mea. Mulțumesc, dragă.

(Pune receptorul în furcă. Privește încruntată în gol.)

GRACE: ... Ăăă ... Surorile Confederate?

CORNELIA: Da! Azi sînt alegerile anuale.

GRACE: Vai, dar e grozav! De ce nu ești la ședință?

CORNELIA: Am preferat să nu mă duc.

GRACE: Ai preferat să nu te duci?

CORNELIA: Da, am preferat să nu mă duc ...

Duce mîna la piept; respiră cu greutate

ca și cum ar fi urcat scările în fugă.

GRACE: Dar sînt alegerile anuale ale comitetului!

CORNELIA: Da! Ți-am spus doar!

GRACE scapă din mînă lingurița. CORNELIA scoate un țipăt și sare în sus speriată.

GRACE: Iartă-mă. (Sund după servitoare.)

CORNELIA: Intriga, intriga și duplicitatea

mă revoltă într-atît încît n-aș putea respira același aer cu ele!

1) În text în franțuzește: „nici nu mai încap

vorbă, draga mea!”

GRACE sună cu insistență.

De ce suni? Știi că Lucinda nu e aici!

GRACE: Regret. Unde s-a dus?

CORNELIA (șuierînd răgușit, abia auzibil):

E mare înmormintare printre negri în oraș.

(Își dregre vocea violent și repetă explicația.)

GRACE: Vai, dragă, iar ai laringita aia

nervoasă.

CORNELIA: N-am putut dormi, n-am

dormit toată noaptea.

Lîngă ea telefonul începe să sune strident.

Scoate un țipăt și-l aruncă în lături, de

parcă ar frige.

GRACE (ridicînd receptorul): Casa domnișoarei Scott. Da, numai o clipă, vă rog.

CORNELIA (smulgîndu-i receptorul): Esmeralda, acum ești sus?

GRACE (șoptînd destul de limpede): Nu e

Esmeralda. E doamna C. C. Bright.

CORNELIA: Un moment, un moment,

un moment! (Într-un acces de furie aruncă

receptorul înapoi lui GRACE.) Cum în

drăznești să-mi dai legătura cu femeia

asta?

GRACE: Cornelia, dar n-am făcut nimic,

voiam doar să te întreb dacă ...

CORNELIA: Taci! (Sare de pe scaun,

scrutînd fața de masă.) Acum dă-mi

receptorul ăla.

GRACE (se execută; cu răceală):

Cu ce vă pot fi de folos? Nu. Mă tem

că primăvara asta, grădina mea nu va

fi accesibilă Pelerinilor. Cred că a în-

treține o grădină este o pasiune este-

tică și nu un sport de competiție.

Vizitatorii individuali sînt bine veniți

dacă mă vor anunța dinainte, să pot

aranja cu grădinarul ca să-i însoțească,

dar nici vorbă de bandele de Pelerini.

Nu, după jafă de anul trecut ... cîini

și flori rupte ... Dumneavoastră sînteți

oricînd binevenită. Da, la revedere.

(Înapoiază receptorul lui GRACE.)

GRACE: Cred că ai fi suportat mai ușor

alegerile dacă te-ai fi dus, Cornelia.

CORNELIA: Nu știu despre ce vorbești.

GRACE: Nu ți-ai pus candidatura?

CORNELIA: «Candidatura»? Ce-i aia

«candidatură»?

GRACE: Ei, ha-ha! Să umbli după ... ceva?

CORNELIA: ... M-ai văzut vreodată alergînd după ceva, Grace? Ori de cîte ori am deţinut o funcţie sau alta în cadrul unei societăţi sau al unui club a fost datorită insistenţei membrilor, pentru că am într-adevăr aversiune pentru titluri. Dar acum e altceva, cu totul altceva. Vreau să le pun la încercare. Vezi, ştiu de mai mult timp că există o bisericuţă, o clică printre Fiice, care mi-este ostilă.

GRACE: Vai, Cornelia, sînt sigură că greşeşti.

CORNELIA: Nu. Există o mişcare împotriva mea.

GRACE: O mişcare? O mişcare împotriva ta?

CORNELIA: O mişcare organizată urmareşte să mă ţină departe de orice funcţie importantă.

GRACE: Dar n-ai avut întotdeauna funcţii importante în cadrul filialei?

CORNELIA: Da, dar n-am fost niciodată regentă!

GRACE: A, vrei să fii regentă!

CORNELIA: Nu. Nu mă înţelegi. Nu «vreau» să fiu regentă.

GRACE: O?!

CORNELIA: Oricum, nu «vreau» să fiu nimic nicăieri. Nu vreau decît să destram această mişcare împotriva mea, şi în acest scop mi-am adunat forţele.

GRACE: Forţele? (Buzele i se mişcă uşor de parcă i-ar veni să zîmbească.)

CORNELIA: Da. Mai am încă prietene în filială care opun rezistenţă mişcării.

GRACE: O!

CORNELIA: Mă susţin şi toate membrele vechi ale comitetului.

GRACE: Ei, atunci, după părerea mea, n-ai de ce să te temi!

CORNELIA: În ultimul timp, filiala s-a lărgit prea repede. Au fost admise femei care nici vorbă să stea în stranele din faţă de la cea de-a doua biserică baptistă! Asta-i neplăcutul adevăr...

GRACE: Dar fiind o societate cu adevărat patriotică...

CORNELIA: Draga mea Grace, Surorile Confederate din oraşul Meridian au două filiale. Filiala Forrest care este pentru toate nechematele, şi filiala aceasta

care se presupune că are puţină distincţie! Nu sînt snoabă. Dacă eu nu sînt democrată, atunci nu mai sînt nimic. Ştii asta! Dar... Sună telefonul. CORNELIA dă să ridice receptorul, dar se răzgîndeşte şi o lasă pe GRACE.

GRACE: Casa domnişoarei Scott. Ah, da, da numai un moment! (Trece telefonul Corneliiei.) Este Esmeralda Hawkins.

CORNELIA (în receptor): Eşti sus, dragă?

A, nu ştiam ce să mai cred. Ți-a trebuit atît de mult ca să mă chemi din nou! O, mi s-a părut c-ai spus c-ai terminat gustarea. Bine, mă bucur că te-ai reconstituit cu o îmbucătură. Din ce-a constat bufetul «Pui la la king»? Parcă nu puteam să-mi închipui şi singură. Seamănă atît de mult cu biata Amelia! Cu bucăţele de ardei şi ciuperci mărunte? Şi ce-au făcut cucoanele care-şi numără calorile?! Au ciugulit de pe margini? Vai, sărmanele! Şi după aceea, sînt sigură că v-a dat cremă de lămîie cu *langues de chats*. Ce, cremă sintetică! Şi fără *langues de chats*? Ce început! E de-a dreptul revoltător! Sînt uluită! Ha, ha, ha! (Întinde mîna tremurîndă după ceaşca de ceai.) Şi, acum, ce se mai întîmplă? Discută programul drepturilor civile? Asta înseamnă că n-or să voteze decît după vreo jumătate de oră! Uite, Esmeralda, sper că-mi înţelegi limpede poziţia. Nu doresc să deţin nici o funcţie în cadrul filialei dacă nu se face prin aclamaţie. Înţelegi ce înseamnă asta, nu? E un termen parlamentar. Înseamnă atunci cînd cineva este numit într-o funcţie cu o astfel de unanimitate încît nici nu mai e nevoie să se voteze. Cu alte cuvinte, ales automat prin simplă desemnare, fără nici o împotrivire. Da, dragă; e foarte simplu. Trei ani de-a rîndul am îndeplinit funcţia de trezoreră, de două ori am fost secretară, şi o dată capelană... Şi ce funcţie nesuferită cu rugăciunile alea interminabile pentru decedatele confederate! În total am activat în comitet, stai puţin, paisprezece ani! Acum, dragă, nu vreau decît linişte. Dacă Surorile socotesc că am dat

dovadă suficientă de pricepere și devotament ca să fiu numită regentă, fără ca să se mai voteze, m-aș simți obligată să accept. (Vocea îi tremură de emoție.) Dar dacă pe de altă parte... ăă... clic! Și știi la cine mă refer! E destul de îndrăzneată să propună pe altcineva în această funcție... Înțelegi poziția mea? În cazul acesta, oricât de greu de imaginat, prefer să ies cu totul din scenă! În clipa în care se face, și se susține, o altă propunere, a mea trebuie retrasă imediat și necondiționat! E limpede, Esmeralda? Bine, atunci! Du-te jos la sedință. Mistuiește-ți puilul la la king, dragă, și cheamă-mă din nou de la telefonul de sus de îndată ce ai vreo veste pentru mine.

Pune receptorul în furcă și privește încrunțat în gol. Cu o furculiță de argint, Grace ridică un ciorchine mic de strugure.

GRACE: N-au fost încă?

CORNELIA: Ce să fie, dragă?

GRACE: Alegerile!

CORNELIA: Nu, încă nu. Dar nu mai e mult. Totuși...

GRACE: Cornelia, de ce nu te gîndești la altceva pînă ce totul se sfîrșește!

CORNELIA: Ce te face să crezi că sînt nervoasă din cauza asta?

GRACE: Știi, respiri atît de agitat!

CORNELIA: N-am dormit bine azi noapte. Te vînturai prin toată casa cu junghiul ăla pe care-l ai într-o parte...

GRACE: Îmi pare rău. Știi doar că nu-i nimic. O contracție musculară, datorită efortului.

CORNELIA: Ce fel de efort, Grace?

GRACE: Ce fel de efort? (Rîde perplex, aproape imperceptibil.) De ce? Nu știi...

CORNELIA: Ce fel de efort? Vrei ca eu să-ți spun?

GRACE: ... lartă-mă... Trebuie... (se ridică.)

CORNELIA (tăios): Unde te duci?

GRACE: Pînă sus, o clipă! Mi-am adus aminte că n-am luat picăturile de beladonă!

CORNELIA: N-au nici un efect după masă.

GRACE: Cred că ai dreptate. Da, așa e.

CORNELIA: Dar vrei să scapi?

GRACE: Firește că nu...

CORNELIA: În ultima vreme ai fugit de mine de parcă m-aș fi repezit la tine cu un cuțit.

GRACE: Cornelia!... sînt... puțin iritată!

CORNELIA: Totdeauna e așa cînd se întimplă să se iște ceva între noi.

GRACE: Nu pot să sufăr să te văd atît de agitată din cauza alegerilor alea timpore ale unui club feminin!

CORNELIA: Nu vorbeam de Surori. Nici nu mă gîndeam la ele, voiam...

GRACE: Aș dori să ți le scoți complet din minte. Acum ar fi timpul cel mai potrivit să pun cîteva plăci. Lasă-mă să pun o simfonie!

CORNELIA: Nu.

GRACE: Ce-ai zice de Bach-ul pentru pian și coarde! Cel pe care l-am primit de Crăciun de la Jessie și Gay.

CORNELIA: Nu. Am zis nu. Am zis nu!

GRACE: ... atunci ceva foarte blînd și liniștitor. Poate vrei madrigalurile vechi franțuzești.

CORNELIA: Orice numai ca să eviți o discuție între noi? Orice numai să scapi de o convorbire mai ales cînd servitoarea nu e acasă?

GRACE: Ei, asta-i! E tocmai ce ne trebuie! Pune gramofonul în funcțiune. Landowska executînd un recital pentru harpă. Gramofonul e la marginea porțiunii luminate a scenei, sau imediat în afara ei. Cornelia se uită chiorș, în timp ce Grace își reia locul cu înclintare afectată; își împreunează mîinile și închide ochii.

(Încîntată) Ah, cum netezește lucrurile, ce suavă, ce delicată și pură...

CORNELIA: ... Da! Și complet lipsită de onestitate!

GRACE: Muzica? Lipsită de onestitate?

CORNELIA: Da! «Netezește lucrurile» în loc să le dea pe față...

GRACE: «Muzica are farmecul de a răcori pieptul înfierbîntat».

CORNELIA: Da, o, da, numai dacă pieptul înfierbîntat se lasă.

GRACE: Ah, e sublim, sublim...

CORNELIA (cu necaz): Landowska e o artistă de o precizie rar întîlnită.

GRACE (extotic): Are o figură atît de nobilă, un profil atît de fin și puternic ca al lui Edith Sitwell. După aceasta o să punem « Fațada ».

CORNELIA: Scumpo, n-ai observat nimic?

GRACE: Unde?

CORNELIA: Chiar sub nasul tău.

GRACE: Vai, vrei să spui, floarea?

CORNELIA: Da. Vreau să spun floarea!

GRACE: Firește c-am observat trandafirul.

Din clipa în care am pășit în încăpere!

CORNELIA: Dar n-ai spus nimic.

GRACE: Aș fi vrut, dar erai atît de preocupată de ședință...

CORNELIA: Nu mă preocupă ședința.

GRACE: ... Cui trebuie să-i mulțumesc pentru trandafirul acesta încîntător? Bunei mele stăpîne?

CORNELIA: Vei găsi alți paisprezece pe biroul tău din bibliotecă de îndată ce te vei duce să rezolvi corespondența.

GRACE: Încă paisprezece trandafiri?

CORNELIA: În total cincisprezece!

GRACE: O minune! ... De ce cincisprezece?

CORNELIA: De cînd ești aici scumpo? De cît timp ai făcut din casa aceasta o casă a trandafirilor?

GRACE: ... Ce cuvinte frumos ticluite! Da, desigur! Sînt secretara ta de cincisprezece ani!

CORNELIA: De cincisprezece ani, tovarășă mea! Un trandafir pentru fiecare an, un an pentru fiecare trandafir!

GRACE: Ce gest fermecător...

CORNELIA: La început m-am gîndit « perle », apoi am zis nu, « trandafiri ». Dar poate trebuia să-ți dau ceva de aur, ha, ha! ... Tăcerea e de aur, se spune!

GRACE: Vai, dragă, prostul ăla de gramofon a luat-o iarăși de la capăt!

CORNELIA: Lasă-l, lasă-l, lasă-l!

GRACE: Dă-mi voie numai...

CORNELIA: Stai jos!! Într-o dimineață ca aceasta, acum cincisprezece ani, la 6 noiembrie, o persoană foarte dulce, delicată și tăcută, o văduvă mică, timidă și liniștită, sosi pentru prima oară la Seven Edgewater. Era toamnă. Îngrămădeam frunze moarte peste arbuștii de trandafiri ca să-i apăr de îngheț, cînd



am auzit pași pe prundișul aleiei; pași ușori, iuți și delicați, asemenea primăverii ce sosește în plină toamnă. Am ridicat ochii și, firește, era primăvara! O ființă mică, atât de subțire încât lumina strălucea prin ea, de parcă ar fi fost făcută din mătasea unei umbrele albe. Grace izbucnește într-un rîs brusc, sacadat.

CORNELIA (cu asprime jignită): De ce rîzi? De ce rîzi așa?

GRACE: Parcă e... ha, ha!... Parcă e primul paragraf al unei povestiri dintr-o revistă feminină.

CORNELIA: ... Cîtă ironie!

GRACE: N-am făcut-o intenționat, am...

CORNELIA: Cum altfel?

GRACE: Cornelia, știi cum sînt eu! Întotdeauna mă simt puțin stînjinită cînd e vorba de sentimente, nu?

CORNELIA: Da. Te sperie orice ar putea trăda puțină tandrețe!

GRACE: Cei care nu te cunosc, sau aproape toate cunoștințele noastre ar rămîne uluite dacă te-ar auzi pe tine, Cornelia Scott, doamna gravă și plină de demnitate, că te exprimi atît de liric!

CORNELIA: Toți intră în categoria celor care nu mă cunosc! Chiar și tu!

GRACE: Cornelia, trebuie să recunoști că sentimentalismul nu te prinde!

CORNELIA: Nimic nu mi se potrivește, poate doar tăcerea?

(Se aude foarte limpede ticăitul ceasului) Sînt condamnată la tăcere o viață întreagă?

GRACE: ... Nu ți-e în fire să...

CORNELIA: Nu mi-e în fire. Nu mi-e în fire. Ce știi tu ce mi-e în fire și ce nu!

GRACE: Poți tăgădui cît poțezi, dar e limpede că grija pe care ți-o faci din cauza alegerilor Surorilor Confederate te-a scos din minți.

CORNELIA: ... Altă insultă, destul de străvezie.

GRACE: O, Cornelia, te rog!

CORNELIA (imitînd-o): «O, Cornelia, te rog!»

GRACE: Dacă am spus ceva ce nu trebuie, te rog să mă ierți. Îmi prezint cele mai umile scuze.

CORNELIA: Nu vreau ca să mi te scuzi. Liniște încordată. Se aude ticăitul regulat al ceasului. Deodată GRACE întinde brațul peste masă ca să atingă mîna brăzdată de vine și plină de inele a domnișoarei Scott. CORNELIA își retrage mîna cu o zmicătură ca și cum atingerea ar fi fript-o.

GRACE: Mulțumesc pentru trandafiri.

CORNELIA: Nici să-mi mulțumești n-am nevoie. Tot ce doresc de la tine este puțină afecțiune, nu multă, doar puțină, uneori!

GRACE: Întotdeauna m-am purtat frumos cu tine, Cornelia.

CORNELIA: Și încă ceva: mai multă franchețe.

GRACE: Franchețe?

CORNELIA: Da, franchețe, dacă nu cer prea mult unei doamne tinere și atît de mîndre!

GRACE (ridicîndu-se de la masă): Nu sînt mîndră, Cornelia, și nici tînără.

CORNELIA: Stai jos. Nu pleca de la masă.

GRACE: E un ordin?

CORNELIA: Ție nu-ți dau ordine, pe tine te rog!

GRACE: Uneori rugămintile stăpînilor se deosebesc foarte greu de ordine. Se așează.

CORNELIA: Te rog oprește gramofonul. GRACE se ridică și oprește gramofonul.

Grace!... Nu ți se pare că între noi mai există ceva neexplicat?

GRACE: Nu, nu, nu mi se pare.

CORNELIA: Mie, da. De mult timp.

GRACE: ... Nu crezi că întotdeauna există între doi oameni ceva neexplicat?

CORNELIA: Nu vād care ar fi sensul.

GRACE: Nu sînt doar atîtea lucruri fără sens?

CORNELIA: Hai să nu începem acum o discuție metafizică!

GRACE: Foarte bine. Dar mă uluiești.

CORNELIA: E foarte simplu. Am simțit doar că există ceva neexplicat între noi, ceva ce-ar trebui lămurit... De ce mă privești așa?

GRACE: Cum te privesc?

CORNELIA: Plină de teamă!

GRACE: Cornelia!

CORNELIA: Ba da, ba da, dar n-am de
gînd să tac !

GRACE: Dă-i înainte, continuă te rog !

CORNELIA: Așa am să și fac. Da, da, o
să ...

*Sună telefonul. Grace se apleacă să ridice
receptorul. Nu, nu, nu, lasă-l să sune !
Telefonul sună în continuare.*

Ridică receptorul !

GRACE: Te rog lasă-mă, doar să ...

CORNELIA: Ia-l din furcă, ți-am spus !

*GRACE ridică receptorul. Se aude o voce
care strigă « Alo ? Alo ? Alo ? Alo ? »*

GRACE (începînd brusc să suspine): Nu
pot să rabd.

CORNELIA: LINIȘTEȘTE-TE ! Te poate auzi
cineva !

VOCEA: Alo ? Alo ? Cornelia ? Cornelia
Scott ?

*CORNELIA opucă receptorul și-l trîntește
din nou în furcă.*

CORNELIA: Ei, acum potolește-te ! Lasă
trucul ăsta de femeiușcă prostuță !

GRACE: Spui că există ceva neexplicat.
Poate că da. Nu știu. Dar știu că e mai
bine ca unele lucruri să treacă sub tăcere.
Mai știu că atunci cînd liniștea s-a așternut
îndelung între două ființe, e ca un zid
de nepătruns pentru amîndouă ! Poate
că și între noi există un asemenea zid.
De nepătruns. Sau poate tu îl poți sparge.
Eu am știu că nu pot. Nu pot nici măcar
să încerc. Dintre noi două, tu ești cea
mai tare și firește că știi ... Amîndouă
am albit ! Dar nu la fel. În capotul acesta
de catifea semeni cu împăratul Tiberiu ! ...
În togă imperială ! ... Părul și ochii
tăi au culoarea fierului ! Cenușii ca
fierul. Invincibili ! Mai toți, într-un fel,
se tem de tine. Îți simt forța și te admiră
din cauza aceasta. Vin la tine să-ți ceară
părerea despre una sau alta. Care sînt
piesele bune de pe Broadway în această
stagione, ce cărți merită să fie citite,
care sînt numai gurai și care ... care
discuri sînt cele mai bune ... Care este
atitudinea justă față de proiectele de lege
discutate de Congres ! ... O, ești un
izvor de înțelepciune ! ... Și în plus
mai ai și ... avere ! Da, AVEREA ! Toate
acele bunuri imobiliare, acțiuni, cupoa-

ne ... conacul de la Edgewater Drive,
mica și timidă ... secretară, grădinile ...
fabuloase, în care nu au acces Pelerinii ...

CORNELIA: A da, acum vorbești. Acum
în sfîrșit vorbești. Continuă, te rog,
continuă.

GRACE: Eu ... sînt ... altfel ! ... Și eu
albesc, dar în alt chip. Nu ca fierul, nimic
imperial ; cenușiu, da cenușiu, culoarea ...
unei ... pînze de păianjen ... (*Pune din
nou discul care se aude foarte încet.*)
Un alb murdar, cenușiu lucrurilor uitate.
(*Telefonul sună din nou. Pare că niciuna
nu bagă de seamă.*)

Și așa stînd lucrurile, aceasta fiind dife-
rența dintre felul meu de a încărungi
și felul tău, nu trebuie să te aștepti din
partea mea să dau răspunsuri îndrăznețe
unor întrebări ce ar face să-și iasă din
țîlni și casa ! Să vorbesc despre lucruri
care timp de cincisprezece ani au trecut
sub tăcere ? Atîta timp poate face din
tăcere un zid pe care doar dinamita
să-l poată străpunge. Și ... (*ridică
receptorul*) nu sînt destul de puternică,
destul de îndrăzneță, nu sînt ...

CORNELIA (feroce): Vorbești în telefon !

GRACE (în receptor): Alo ? O da, e aici.
E Esmeralda Hawkins.

Cornelia îi zmulge receptorul din mînd.

CORNELIA: Ce-i, Esmeralda ? Ce spui ? E
camera plină de femei ? Ce hărmălaie !
Ce vrei să-mi spui ? S-au ținut alegerile ?
Ce, ce, ce ? O, dar te scoate din minți !
N-ai nimic din ce-mi spui. Parcă-ar fi
de 4 iulie, sărbătoare mare ! Ha, ha !
Mai încearcă acum o dată, mai aproape
de microfon ! Ce ? Dacă sînt dispusă să
ce ? Nu ești serioasă ! Ți-ai ieșit din minți ?
(*Către GRACE cu o voce care trădează
panica.*) Vrea să știe dacă sînt dispusă
să primesc funcția de vice-regentă ! (*Din
nou în receptor*) Esmeralda ! Vrei să mă
ascuți ? Ce se întîmplă acolo ? S-au ivit
neînțelegeri ? Ce e ? De ce m-ai chemat
înainte de vot ? Mai tare, te rog. Vorbește
mai tare și ține mîna la gură, poate să
tragă cineva cu urechea ! Cine a întreat
dacă accept funcția de vice-regentă,
dragă ? A, doamna Colby, firește ! Vrăji-
toarea aia sperjură ! Esmeralda ! Ascultă !

NU VOI ACCEPTA... NICI O FUNCȚIE... DOAR... CEA MAI ÎNALTĂ !
Înțelegi ? NU VOI ACCEPTA NICI O
FUNCȚIE DOAR... ESMERALDA ! (La-
să receptorul să cadă în furcă.)

GRACE: Au ținut alegerile?

CORNELIA (uluită): Ce? ... E o pauză
de cinci minute înainte de începerea
alegerilor...

GRACE: ... Nu merg bine lucrurile?

CORNELIA: «Vrei să accepți să fii vice-
regentă» mă întreabă, «dacă dintr-un
motiv sau altul n-o să te aleagă regentă?»
Apoi a închis, de parcă cineva i-ar fi smuls
telefonul, sau parcă ar fi luat casa foc!

GRACE: Ai tipat atât de tare că probabil
ai speriat-o.

CORNELIA: ... În cine să ai încredere pe
lumea asta, pe cine să te bizi?

GRACE: Poate mai bine te duceai la sedință.

CORNELIA: Cred că absența mea a fost
mai remarcată.

GRACE (ridicându-se din nou): Pot să plec
acum?

CORNELIA: Nu! Stai aici!

GRACE: Dacă-i numai o rugămintă, aș...

CORNELIA: E un ordin!
GRACE se așează și închide ochii.

Da, când ai venit prima oară în casa aces-
ta, știi, nici nu te așteptam.

GRACE: Vai, Cornelia, dar mă invitaseși.

CORNELIA: Ne cunoșteam foarte puțin.

GRACE: Ne cunoscusem cu o vară înainte,
când Ralph...

CORNELIA: ... trăia! Da, ne-am întâlnit
la Sewanee, unde fusese angajat ca
instructor, în timpul verii.

GRACE: ... Era deja bolnav.

CORNELIA: Mă gîndeam ce păcat că o
fată atât de delicată și draguță să nu găseas-
că pe cineva care să-i fie sprijin, care
s-o apere! Și două luni mai tîrziu am
aflat de la Clarabelle Drake că a murit...

GRACE: Mi-ai scris o scrisoare atât de
dulce în care îmi spuneai că te singură
ești de la pierderea mamei tale și mă
îndemnai să vin să mă odihnesc aici
pînă cînd mă voi liniști. Părea că înțelegi
cît de multă nevoie aveam să mă desprind

un timp de vechile amintiri. Am ezitat.
Și n-am îndrăznit, pînă ce nu mi-ai scris
cea de a doua scrisoare...

CORNELIA: ... După ce am primit-o pe
a ta. Aveai nevoie să fii înboldită.

GRACE: Voiam să fiu sigură că nu eram
nedorită. Am venit cu intenția să stau
cîteva săptămîni. Mă temeam să nu abuzez
de ospitalitatea ta!

CORNELIA: Cît de oarbă puteai să fii ca
să nu vezi cît de mult doream să te rețin
aici pentru totdeauna!

GRACE: Ah, am văzut că tu...

Sună telefonul. Ridică receptorul.

Casa domnișoarei Scott! Da, e aici.

CORNELIA (îi zmulge receptorul din mînă):
La telefon Cornelia Scott! A, tu ești,
Esmeralda! Ei, care-i rezultatul? Nu te
cred! Pur și simplu nu te cred...

GRACE se așează liniștită la masă.

A fost aleasă DOAMNA HORNSBY?

Nici nu știi de unde sare iepurele! Mai

puțin de un an în filială... M-ai propus

și pe mine? Da... Înțeleg! Doar ți-am

spus să-mi retragi candidatura dacă...

Nu, nu, nu, nu-mi explica, n-are nici

o importanță. Îmi ajunge. Știi că inten-

ționez să iau parte la acțiunile Surorilor

Baronilor de Runnymede! Da, s-a hotărît.

Am aranjat și cu contele de... s-au

deschis toate ușile și firește mai pot fi

aleasă și de către Doamnele Coloniale

și de Societatea Hughenotă, și unde mai

pui toate celelalte activități ale mele

și cîte și mai cîte. Mi-ar fi fost imposibil

să ocup această funcțiune chiar dacă ar

fi... vrut... Sigur că am de gînd să

demisionez din filiala locală. Desigur!

Secretara mea e chiar aici lîngă mine. Cu

hîrtie și creion! Îi voi dicta demisia

de îndată ce isprăvim de vorbit. O, nu,

nu, nu, nu, nu sînt nici supărată, nici

jignită, cîtuși de puțin. Sînt doar puțin

— ha, ha! puțin amuzată... DOAMNA

HORNSBY? Nimic nu reușește mai bine

ca mediocritatea, nu? Mulțumesc și la

revedere, Esmeralda.

Pune receptorul în furcă și rămîne încor-

dâtă. GRACE se ridică.

GRACE: Hîrtie și creion?

CORNELIA : Da, hirtie și creion . . . Trebuie să . . . dictez o scrisoare . . .

GRACE pleacă de la masă. Ajungînd la marginea porțiunii luminate a scenei se întoarce ca să privească umerii rigizi ai Cornellei. Pe față li apare pentru o clipă un zîmbet echivoc, abia schițat: nici malițios, dar nici compătitor. Apoi iese

din raza de lumină. O clipă mai tîrziu i se aude vocea din întuneric.

GRACE: Ce trandafiri frumoși ! Unul pentru fiecare an !

Cortina.

În romînește de SIMONA DRĂGHICI





Scrisoarea Lordului Byron

PERSONAJELE: FATA BĂTRÎNĂ • BĂTRÎNA • MATROANA • BĂRBATUL

Scena reprezintă salonul unei case vechi, deteriorate, din cartierul francez al New Orleans-ului, către sfârșitul secolului trecut.

Ușile oblonite ale încăperii dau direct în stradă, de unde se aude slab zgomotul festivităților prilejuite de lăsarea secolului. Interiorul este foarte întunecos. Lângă o lampă cu abajur roz, FATA BĂTRÎNĂ, o femeie de patruzeci de ani, coase. În colțul opus, complet nemiscată, șade BĂTRÎNA, îmbrăcată într-o rochie neagră de mătase. Clopoșelul de la ușă sună.

FATA BĂTRÎNĂ (ridicându-se): Probabil e cineva care vrea să vadă scrisoarea.

BĂTRÎNA (ridicându-se în baston): Dă-mi timp să ies. (Se retrage treptat în spatele draperiilor. Cu una din mâini, asemenea unei ghiare, rămăsă vizibilă, ține ușor

desfăcută una din draperii pentru a putea observa eventualul vizitator. FATA BĂTRÎNĂ deschide ușa și MATROANA, o femeie între două vârste, pășește în odaie.)

FATA BĂTRÎNĂ: Nu vreți să intrați?

MATROANA: Mulțumesc.

FATA BĂTRÎNĂ: Sînteți din afara orașului?

MATROANA: O, da, sîntem tocmai din Milwaukee. Am venit de lăsată secului, soțul meu și cu mine. (*Observă deodată un canar împăiat, așezat într-o colivie mică, vopsită în roșu și ivoriu.*) Vai, sărmana păsărică, într-o colivie atît de strîmtă! E mult prea mică pentru un canar!

FATA BĂTRÎNĂ: Nu-i viu.

BĂTRÎNA (*din spatele draperiei*): Nu, e împăiat.

MATROANA: Ah! (*Sfioasă își atinge pasărea împăiată de pe pălărie*). Winston este afară, se tot agită în stradă, de teamă că va pierde parada. Trece pe aici, parada, nu-i așa?

FATA BĂTRÎNĂ: Da, din nefericire.

MATROANA: Am observat anunțul de pe ușă. E adevărat că dețineți una din scrisorile de dragoste ale lordului Byron?

FATA BĂTRÎNĂ: Da.

MATROANA: Ce interesant! Cum ați obținut-o?

FATA BĂTRÎNĂ: A fost scrisă bunicii mele, Irénée Marguerite de Poitevent.

MATROANA: Ce interesant! Unde s-a întîlnit cu lordul Byron?

FATA BĂTRÎNĂ: Pe treptele Acropolei, la Atena.

MATROANA: Uuu, ce interesant! N-am știut că lordul Byron a fost vreodată în Grecia.

FATA BĂTRÎNĂ: Lordul Byron și-a petrecut ultimii ani din viața sa furtunoasă în Grecia.

BĂTRÎNA (*tot din spatele draperiilor*): A fost exilat din Anglia!

FATA BĂTRÎNĂ: Da, a plecat din Anglia în exil voluntar.

BĂTRÎNA: Din cauza intrigilor scandaloase de la Curte.

FATA BĂTRÎNĂ: Da, în care era implicată și sora lui vitregă!

BĂTRÎNA: Erau false. În întregime.

FATA BĂTRÎNĂ: N-au fost niciodată confirmate.

BĂTRÎNA: Era un om pasionat, dar nu rău.

FATA BĂTRÎNĂ: Problemele de morală sînt atît de ambigui!

MATROANA: N-ar vrea doamna din spațele draperiilor să se apropie?

FATA BĂTRÎNĂ: Va trebui s-o iertați. Preferă să stea deoparte.

MATROANA (*rigid*): O, înțeleg. Ce făcea lordul Byron în Grecia, îmi permiteți să întreb?

BĂTRÎNA (*cu mîndrie*): Lupta pentru libertate!

FATA BĂTRÎNĂ: Da, lordul Byron s-a dus în Grecia pentru a se alătura forțelor care luptau împotriva necredincioșilor.

BĂTRÎNA: Și-a dat viața pentru apărarea cauzei universale a libertății!

MATROANA: Ce, ce-a spus?

FATA BĂTRÎNĂ (*repetînd automat*): Și-a dat viața pentru apărarea cauzei universale a libertății.

MATROANA: O, ce interesant!

BĂTRÎNA: A trecut și Helespontul înotînd.

FATA BĂTRÎNĂ: Da.

BĂTRÎNA: Și a incinerat trupul poetului Shelley, care se înecase în timpul unei furtuni pe Mediterana, cu un volum de Keats în buzunar!

MATROANA (*neîncredătoare*): Mă rog?

FATA BĂTRÎNĂ (*repetînd*): Și a incinerat trupul poetului Shelley care se înecase în timpul unei furtuni pe Mediterana, cu un volum de Keats în buzunar!

MATROANA: Vai! Cît este de interesant! Da, desigur, aș vrea atît de mult ca și soțul meu să audă toate astea! Aveți ceva împotriva dacă mă duc o clipă să-l strig?

FATA BĂTRÎNĂ: Vă rog. (*MATROANA iese repede strigînd: «Winston! Winston!»*)

BĂTRÎNA (*scoțînd capul pentru o clipă*): Fii atentă! Fii cu ochii pe ei!

FATA BĂTRÎNĂ: Da, fii liniștită. (*MATROANA se reîntoarce cu BĂRBATUL, care băuse și acum poartă un coif de hîrtie acoperit de confetti.*)

MATROANA: Winston, scoate-ți coiful! Stai jos pe sofa. Doamnele ne vor arăta scrisoarea de dragoste a lordului Byron.

FATA BĂTRÎNĂ: Pot să continui?

MATROANA: O, da, acesta — ăă — este soțul meu — domnul Tutwiler.

FATA BĂTRÎNĂ (*cu răceală*): Bună ziua!

MATROANA: Eu sînt doamna Tutwiler.
FATA BĂTRÎNĂ: Firește. Vă rog nu vă
ridicați.

MATROANA (stîngherită): Știți... a cam
petrecut puțin.

BĂTRÎNA (scuturînd draperia după care
stă ascunsă): Roagă-l să fie atent ce face
cu trabucul.

FATA BĂTRÎNĂ: Ah, nu-i nimic, puteți
folosi vasul acesta pentru scrum.

BĂTRÎNA: Fumatul este un obicei atît de
inutil!

BĂRBATUL: Aha!

MATROANA: Doamna ne povestea cum
i s-a întîmplat bunicii sale să-l întîlnească
pe lordul Byron. În Italia, nu-i așa?

FATA BĂTRÎNĂ: Nu.

BĂTRÎNA (ferm): În Grecia, la Atena, pe
treptele Acropolei! Am mai spus-o de
două ori, cred. Ariadne, poți mai întîi
să le citești un pasaj din jurnal.

FATA BĂTRÎNĂ: Da.

BĂTRÎNA: Dar te rog ai grijă ce citești! *(FATA BĂTRÎNĂ scoate dintr-un scrin un
volum învelit în folță și legat cu o panglică.)*

FATA BĂTRÎNĂ: Ca multe alte tinere
americane din acele timpuri și de astăzi,
bunica mea s-a dus în Europa.

BĂTRÎNA: Cu un an înainte fusese intro-
dusă în societate!

MATROANA: Cîți ani avea?

BĂTRÎNA: Șaisprezece. Abia șaisprezece!
Era și foarte frumoasă! Te rog, arată-i
portretul, arată-le acestor oameni port-
retul! Este la începutul jurnalului.

*(FATA BĂTRÎNĂ scoate portretul din
cofet și-l întinde MATROANEI.)*

MATROANA (uitîndu-se): Ce fată dră-
guță! *(Trece portretul BĂRBATULUI)* Nu
crezi că seamănă cu Agnes un pic?

SOȚUL: Ihi!

BĂTRÎNA: Ai grijă! Ariadne, trebuie să
fii atentă la omul acela! Sînt convinsă
c-a băut. Sînt sigură că...

BĂRBATUL (îlfnas): Ei! Ce tot îndrugă
acolo?

MATROANA *(li atinge brațul avertizîndu-l)*:
Winston! Fil liniștit!

BĂRBATUL: Ihi!

FATA BĂTRÎNĂ (repede): Spre sfîrșitul
călătoriei, bunica și mătușa ei s-au dus

în Grecia pentru a studia vestigiile clasice
ale celei mai vechi civilizații.

BĂTRÎNA (corectînd-o): Cele mai vechi
civilizații europene.

FATA BĂTRÎNĂ: Era devreme, într-o
dimineață de aprilie prin anul 1800...

BĂTRÎNA: Douăzeci și șapte!

FATA BĂTRÎNĂ: Da, în jurnalul ei,
bunica spune că...

BĂTRÎNA: Citește, citește, citește.

MATROANA: Da, vă rog, citiți-ne.

FATA BĂTRÎNĂ: Încerc să găsesc pagina,
dacă aveți puțină răbdare...

MATROANA: Desigur, scuzați-mă. *(Își
înghiontește BĂRBATUL care moțdie.)*
Winston!

FATA BĂTRÎNĂ: A, iată.

BĂTRÎNA: Fii cu grijă! Amintește-ți unde
trebuie să te oprești, Ariadne!

FATA BĂTRÎNĂ: Ssst! *(Își pune ochelarii
și se așează lângă lampă.)* « Am pornit-o
devreme în acea dimineață ca să inspec-
tăm ruinele Acropolei. Știu că nu voi
uita niciodată cît de pură era atmosfera
în dimineața aceea. Părea că și cum
lumea nu era atît de veche, ci foarte,
foarte tînără, aproape ca și cum ar fi
fost recreată chiar atunci. În aer plutea
o boare aurie, o senzație de puritate,
care-mi biciuia simțurile și-mi înălța
spiritul. Cum să-ți spun, dragă jurnal,
cum arăta cerul? Era aproape ca și cum
aș fi înmuiat vîrfurile penitei într-un vas
nu prea adînc, plin cu lapte, atît de delicat
era albastrul boltei cereștii. Soarele abia
răsărise, un zefir ademenitor ridica
franjurii șalului, legăna penele minu-
natei pălării pe care o cumpărasem la
Paris și care mă umpleau de mîndrie
ori de cîte ori le zăream în luciul vreunei
oglinzi. În dimineața aceea ziaarele, le
citisem în timpul micului dejun înainte
de a pleca de la hotel, vorbeau de posi-
bilitatea unui război, dar părea nevero-
simil, ireal: nimic nu era real, firește,
doar vraja antichității de aur și roman-
tismul trandafiriu pe care-l emana acest
oraș fabulos ».

BĂTRÎNA: Treci peste partea aceea!
Ajungi acolo unde se întîlnesc!

FATA BĂTRÎNĂ: Da... (Întoarce câteva pagini și continuă.) «Din graiul celor antici, vocile melodioase ale multor poeți de demult, care au visat lumi pline de idealuri, care în inima lor purtau imaginea pură și absolută...»

BĂTRÎNA: Treci peste partea aceea... Mai jos, unde...

FATA BĂTRÎNĂ: Da! Aici! Lasă-ne să ne descurcăm și fără întreruperi! «Trăsura se opri la poalele unui deal, și mătușa mea, nesimțindu-se prea bine...»

BĂTRÎNA: O ustura în gât în dimineața aceea.

FATA BĂTRÎNĂ: «... preferă să rămână în trăsură în timp ce eu am pornit, pe jos, să sui dîmbul deștul de abrupt. Pe cînd pășeam treptele multe și sfărîmăcioase de piatră veche...»

BĂTRÎNA: Da, da, asta-i pasajul. (FATA BĂTRÎNĂ ridică privirile, agasată. Din spatele draperiei, BĂTRÎNA bate nerăbdătoare cu bastonul.) Continuă, Ariadne!

FATA BĂTRÎNĂ: «Nu puteam să nu observ înaintea mea un bărbat care mergea, șchiopătînd aproape imperceptibil...»

BĂTRÎNA (admirativ, dar aproape în șoaptă): Da... lordul Byron!

FATA BĂTRÎNĂ: «... tot întorcîndu-se să privească panorama încîntătoare de la picioarele sale...»

BĂTRÎNA: De fapt, privea fata din spațele lui!

FATA BĂTRÎNĂ (cu voce stridentă): Vrei, te rog, să mă lași să termin! (Nici un răspuns din spatele draperiilor; continuă să citească.) «Eram impresionată în mod irezistibil de noblețea neobișnuită și finețea trăsăturilor sale!» (Întoarce pagina.)

BĂTRÎNA: Cel mai frumos bărbat care a existat vreodată pe pămînt! (Își subliniază cuvintele cu trei lovituri de baston, rare dar puternice.)

FATA BĂTRÎNĂ (furioasă): «Forța și grația grumazului său, ca de statuie, trăsăturile clasice ale profilului, buzele senzuale și nările ușor dilatate, și bucla neagră ce-i cădea pe frunte astfel încît...»

BĂTRÎNĂ (lovind repede cu bastonul!) Treci peste asta, continuă așa pe pagini întregi!

FATA BĂTRÎNĂ: «... Cînd ajunse în virful Acropolei, își întinse brațele într-un gest măreț, magnific, ca un zeu tînăr. Acum, gîndeam eu în sinea mea, Apollo a venit pe pămînt în haine moderne...»

BĂTRÎNA: Mergi mai departe, treci peste asta! Citește acolo unde se întîlnește cu el!

FATA BĂTRÎNĂ: «Temîndu-mă să nu-l tulbur din extazul poetic, am rărit pasul prefăcîndu-mă că privesc în jur. Am mers așa pînă cînd îngustimea treptelor m-a silit să mă apropiu de el.

BĂTRÎNA: Și el, firește, păru că n-o vede apropiindu-se!

FATA BĂTRÎNĂ: «Apoi, în sfîrșit, l-am privit drept în față».

BĂTRÎNA: Da!

FATA BĂTRÎNĂ: «Privirile ni se întîlniră!»

BĂTRÎNA: Da! Da! Asta-i partea!

FATA BĂTRÎNĂ: «Între noi se întîmplase un lucru pe care nu-l înțeleg. Un flor îmi străbătu întreaga ființă! Îmi involbură...»

BĂTRÎNA: Da, da, aceasta-i partea!

FATA BĂTRÎNĂ: «Scuzați-mă, exclamă el, v-a căzut mînușa! Și, desigur, spre surprinderea mea, avea dreptate. Pe cînd mi-o înmîna, degetele lui îmi apăsă ușor podul palmei».

BĂTRÎNA (răgușită): Da! (Degetele ei osoase se ridică pe draperie, scoate și cealaltă mînd mîrînd și mai mult deschîzătură.)

FATA BĂTRÎNĂ: «Crede-mă, dragă jurnal, aproape-mi pierdusem simțirea, nu mă credeam în stare să-mi continui singură plimbarea printre ruine. Poate că m-am împiedicat, sau poate că m-am clătînat un pic. M-am sprijinit o clipă de o coloană. Soarele părea teribil strălucitor, mă dureau ochii. Aproape în spatele meu, am auzit din nou aceeași voce, îi simțeam respirația...»

BĂTRÎNA: Oprește-te acolo! Ajunge! (FATA BĂTRÎNĂ închide jurnalul.)

MATROANA: Ah, asta-i tot?

BĂTRÎNA: Mai este o mulțime, dar nu se poate citi în public.

MATROANA: Ah!

FATA BĂTRÎNĂ: Regret. O să vă arăt scrisoarea.

MATROANA: Cît de drăguț din partea dumneavoastră! Mor de curiozitate! Winston? Ridică-te! (**BĂRBATUL** este gata să adoarmă. **FATA BĂTRÎNĂ** scoate din scrin un alt pachet mic pe care-l desface. În el se află scrisoarea. O înmânează **MATROANEI** care încearcă s-o desfacă.)

BĂTRÎNA: Fii atentă, fii atentă, femeia aceea n-are voie să deschidă scrisoarea!

FATA BĂTRÎNĂ: Nu, nu, vă rog nu trebuie. Conținutul scrisorii este strict confidențial. Vă voi arăta-o de aproape ca să puteți vedea scrisul.

BĂTRÎNA: Nu prea aproape, și-a pus ochelarii (**MATROANA** lasă în jos lornionul.)

FATA BĂTRÎNĂ: Puțin timp după aceea, Byron a fost omorât.

MATROANA: Cum a murit?

BĂTRÎNA: A fost omorât în luptă, apărind cauza libertății! (Cuvintele acestea sînt rostite cu atîta tărie încît **BĂRBATUL** sare în sus.)

FATA BĂTRÎNĂ: Cînd bunica mea află de moartea lordului Byron pe cîmpul de luptă, se retrase din lume, rămînînd tot restul vieții într-o completă izolare.

MATROANA: Tîtî! Cît de îngrozitor! Cred că a fost un act necugetat din partea ei. (**Bastnul** bate furios în spatele draperiilor.)

FATA BĂTRÎNĂ: Nu înțelegeți. Cînd o viață se realizează, se cade să fie încheiată. Ca un sonet. Cînd ai scris cupletul final, de ce să mai continui? Nu faci decît să distrugi ceea ce ai scris pînă atunci!

BĂTRÎNA: Citește-le poezia, sonetul pe care bunica ta l-a scris în amintirea lordului Byron.

FATA BĂTRÎNĂ: Vă interesează?

MATROANA: Extraordinar de mult, sincer!

FATA BĂTRÎNĂ: Se numește *Încîntare*.

MATROANA (*împrumută o expresie extatică*): Ah!

FATA BĂTRÎNĂ (*recitînd*):

« Une saison enchantée ! gîndeam, vrăjit
Însuși Timpul părea ; colinduu-i pur,
Uitat, zîmbind aici a zăbovit,
Prins în mreaja zilelor albastre ».

BĂTRÎNA: Nu albastre, ci de-azur!

FATA BĂTRÎNĂ:

« Prins în mreaja zilelor de-azur !
Dar ageră-ntr-atît n-am fost să știu
Cum tu și Timpul, tot mereu drumeți... »
BĂTRÎNA Începe s-o acompanieze cu o voce joasă răgușită. Se aude slab muzica unei fanfare.)

« Atinși de-a lunii-alean, într-un tîrziu,
Dintr-a verii vis o să vă rupeți ! »

BĂTRÎNA (*ridicînd strident glasul, cu mult sentiment peste vocea FETEI BĂTRÎNE*):

« Crezi doru-mi cu cretă scris în suflet,
Ce lacrimi grabnic o să-l șteargă?
Tu nu știi ce-nceț e al meu umblet
Pe calea vieții stearpă și largă.

Viața-mi un interludiu dus, pierdut,
E primul și ultimul tău sărut ».

(*Fanfara din fruntea parzii se apropie auzindu-se din ce în ce mai tare. Trece asemenea anilor furtunoși și nepăsători.*

BĂRBATUL, trezit din toropeală, se aruncă spre ușă.)

MATROANA: Ce e, ce e? Parada?

BĂRBATUL își trîntește pe cap calful de hîrtie și se aruncă spre ușă.)

BĂRBATUL (*în prag*): Haide, mamă, o s-o pierzi!

FATA BĂTRÎNĂ (*repede*): De obicei, noi acceptăm... înțelegeți?... o mică sumă de bani, oricît credeți că ați putea da.

BĂTRÎNA: Oprește-l! A plecat! (**BĂRBATUL** dă buzna afară. Sunetele fanfarei răzbat cu putere prin ușa deschisă.)

FATA BĂTRÎNĂ (*întinzînd mîna*): Vă rog — un dolar...

BĂTRÎNA: Cîncizeci de cenți!

FATA BĂTRÎNĂ: Sau douăzeci și cinci!

MATROANA (*nedîndu-le nici o atenție*): O, Doamne, — Winston! S-a dus. Winston, Winston! Scuzați-mă! (*Se repede la ușă.*) Winston! O, Doamne, Dumnezeu! iar a dispărut!

FATA BĂTRÎNĂ (precipitat): De obicei, acceptăm o sumă mică pentru scrisoare. Oricît credeți că puteți da. De fapt este singurul nostru mijloc de existență !

BĂTRÎNA: Un dolar !

FATA BĂTRÎNĂ: Cincizeci de cenți, sau douăzeci și cinci.

MATROANA (distrată, din pragul ușii): Winston ! Winston ! Cerule ! La revedere.

(Fuge în stradă, **FATA BĂTRÎNĂ** se îndreaptă spre ușă, apărîndu-și ochii de lumină în timp ce se uită după **MATROANĂ**.)

O ploaie de confetti îi irumpe în față. Trompetele sună strident. Trîntește ușa și trage zăvorul.)

FATA BĂTRÎNĂ: Canalii ! . . . Canalii !

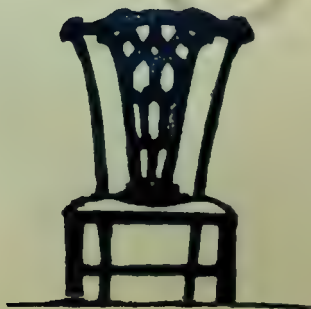
BĂTRÎNA: S-au dus ? Fără să plătească ? Ne-au înșelat ? (Dă la o parte draperiile.)

FATA BĂTRÎNĂ: Da — canaliile ! (Cu demnitate înlătură hîrtiuțele colorate de pe umăr. **BĂTRÎNA** pășeste din spatele draperiilor, zeopănă de supărare.)

BĂTRÎNA: Ariadne, scrisoarea ! Ai lăsat să cadă scrisoarea mea. Scrisoarea bunicului tău zace pe podea !

În romînește de **SIMONA DRĂGHICI**

(Elemente de decor de **L. ANDREESCU**)



ANDREI BĂLEANU

DILEMA lui TENNESSEE WILLIAMS

Cînd cel care avea să-și aleagă pseudonimul scriitoricesc Tennessee Williams era încă un băiețandru, familia sa — originară dintr-un orășel patriarhal din sud — s-a mutat la St. Louis. Dramaturgul n-a uitat niciodată șocul pe care l-a provocat contactul cu marele oraș capitalist, anii grei de sărăcie suportată cu demnitate, criza din cauza căreia a trebuit să-și întrerupă pentru un timp studiile. În prima scenă a *Menajeriei de sticlă*, el identifică deceniul al patrulea cu perioada în care clasele mijlocii americane au urmat un fel de școală pentru orbi, văzîndu-se obligate să învețe alfabetul Braille al unor crude realități economice. Avem temeiuri să identificăm în Tom, eroul acestei piese, trăsături autobiografice. Copil bolnăvicios și, după propria-l mărturie, « prea atașat de membrul feminin al familiei » sale, Williams a crescut ca un băiat retras, absorbit, care prefera să citească în loc să joace baseball, și din această cauză tatăl îl spunea domnișoara Nancy. Adolescentul sîcîlt căuta un refugiu (ca Tom la cinematograf). « La vîrsta de 14 ani am descoperit scrisul ca o scăpare din lumea reală, care-mi era nesuferită ».

Compasiunea dramaturgului avea să se îndrepte în primul rînd spre ființele slabe, neajutorate, sfioase, ca Laura din *Menajeria de sticlă*, făpturi incapabile să facă față vieții încordate a societății capitaliste moderne, făpturi care au nevoie de milă și ocrotire. Tennessee Williams se consideră un romantic demodat, într-o lume de unde bunătatea și sentimentul fraternității au fost excluse. El constată cu durere cum mercantilismul brutal al acestei societăți nimicește sentimentele curate. În jurul plantatorului Politt, goana după moștenire împrășteie un « puternic și respingător miros de disimulare », care ucide dragostea și prietenia sinceră (*Pisica pe un acoperiș fierbinte*). « Eu am observat că perechile care nu se iubesc au întotdeauna patima banilor » spune un personaj din *Orfeu în Infern*. Cu o sensibilitate leșită din comun, așipată pînă la

surescitare — proprie și multora dintre eroii săi — scriitorul urmărește deformitățile pe care cupiditatea, egoismul, înșelarea reciprocă le impun în caracterele și în relațiile oamenilor. Uneori fixează în numai câteva pagini, tablouri obsesive, aproape incredibile, dar copleșitoare ale degradării și deumanizării la care poate duce interesul privat sau, dimpotrivă, sărăcia cea mai neagră. O fetiță de 13 ani, ținând încă păpușa în brațe dar machiată țișător, povestește calm, aproape lăudându-se, unui băiat nu cu mult mai mare, cum sora ei a fost împinsă la prostituție și a murit bolnavă de plămâni și cum ea se pregătește, ca pentru lucrul cel mai normal din lume, să urmeze aceeași cale și aceeași soartă (*Proprietate condamnată*). Într-o cameră mobilată din Manhattan o femeie trăiește zile întregi doar cu apă, în vreme ce bărbatul s-a îmbătat cu ultimii bani din ajutorul de șomaj; lumea înghețată și rea în care el a răătăcit îndelung, aproape fără cunoștință, nu era mai puțin înfiorătoare decât lumea în care ea l-a așteptat, stoarsă de puteri (*Vorbește-mi ca ploaia și lasă-mă să ascult*). Jake Meighan, proprietarul unei mașini de egrenat bumbac dă foc mașinii de egrenat a sindicatului plantatorilor din vecinătate, ca să-și recâștige clientela. Și în timp ce Jake egrenează douăzeci și șapte de vagoane pline de bumbac, superintendentul sindicatului Silva Viccaro o amenință pe soția lui că va da crima în vileag și o silește să se culce cu el; seara, Jake savurează obtuz reușita afacerilor sale, în vreme ce femeia îl ascultă cu gândul în altă parte, cu fața răvășită în lumina lunii (*Douăzeci și șapte de vagoane pline de bumbac*). Principalii eroi din *Orfeu în Infern* au căzut pradă, fiecare în felul său, cruzimii unei lumi unde « oamenii se împart în cel care sînt cumpărați și cel care-l cumpără, ca pe niște hălci de porc într-o măcelărie ». Tînăra Carol și-a dedicat cîndva întreaga energie combaterii discriminărilor rasiale; pornind într-un marș de protest contra condamnărilor nedrepte a unui negru, ea s-a trezit arestată și învinuită de vagabondaj și desfrînare. Desgustată de această societate și de legile ei, Carol devine cu adevărat o vagabondă desfrînată, « rușinea » tîrgului și mai ales a familiei ei de mari proprietari din sud, pe care se amuză să-l batjocorească în public. Lady a fost și ea victima rasistilor fanatici care au dat foc grădinii de vară a tatălui ei și l-au ars de viu, drept pedeapsă că primea negri în local. Rămasă pe drumuri, la 18 ani, și părăsită de fratele Carolei pentru o partidă mai avantajoasă, Lady a fost « cumpărată » de un negustor bogat și bătrîn, care nu este altul decât căpetenia celor ce pususeră la cale incendiul. Dormind alături de Jake Torrance, Lady nu a avut în 15 ani « o singură dată un vis frumos ». Într-o astfel de lume, unde totul se negociază, dragostea curată dintre Lady și Val nu se putea isprăvi decât tragic. Moartea lui Val Xavier se aseamănă cu aceea a tatălui Lady-ei, această repetare simbolizînd perpetuarea acelorași relații sociale neomenoase.

În primul act al piesei, Val povestește despre o pasăre care-și petrece viața plutind în văzduh și nu cade pe pămînt decât în clipa morții. « Și eu aș

vrea să flu o pasăre ca aceea, să nu m-atingă stricăciunea niciodată ». Jos, pe pământ, sînt oameni lînşați, oameni bătuți pînă cad în nesimțire, haite de cîlni polițiști care-i rup în bucăți pe fugari . . . Acțiunea piesei este mereu brăzdată de ecouri ale acestor realități sinistre. Coborînd în acest pămîntesc infern, cu ghitară sa în mînă, Orfeul lui Tennessee Williams își va pierde și iubirea și viața.

Tennessee Williams vorbește despre dragoste cu emoție și descurajare; e darul pe care-l așează cel mai presus, îi închină pagini lirice și-l vede mereu amenințat, pîngărit. A iubi, scrie el, înseamnă a fi într-o poziție vulnerabilă. Cine iubește e slab, deci, și Williams e totdeauna de partea celor slabi.

Dramaturgul polemizează undeva cu un critic englez care a scris că aproape orice spectator, dacă ar fi avut de a face în viață cu Willy Loman, l-ar fi dat afară. Tot ce se poate, spune Tennessee Williams, fiindcă în vremea noastră puțini mai sînt cei în stare să manifeste înțelegere pentru oameni ca eroul lui Miller. Dar rostul tragediei e altul. Teatrul ar fi menit, după părerea lui Tennessee Williams, să-l înalțe pe spectator într-o lume aflată în afara timpului, dîndu-i astfel posibilitatea să privească oamenii cu detașare, dezinteresat. « Chiar în actuala lume a comerțului, există la unele persoane o sensibilitate față de situațiile nefericite ale altora, capacitatea de-a manifesta solicitudine și compasiune — rămășiță a unei perioade mai tandre, anterioare vârtefului actual din cușca de fier a activității de afaceri »¹. Spre a resuscita un sistem de valori umane în care să-și găsească loc dragostea, blîndețea, gingășia, dramaturgul își întoarce privirile spre un trecut cînd civilizația nu era încă « otrăvită cu neon » (cum spune Carol în *Orfeu*), ori spre o adolescență încă nepervertită, cum era a lui Val Xavier, flăcăul îmbrăcat în piele de șarpe. Înainte de a fi părăsit viața sălbatecă din mijlocul naturii și de a fi aflat că în lumea contemporană totul se cumpără și se vinde.

Personajele care trăiesc parcă în afara timpului, încremenite maniacal în vechi amintiri (cum sînt bătrînele din *Scrisoarea de dragoste a Lordului Byron*, din *Portretul unei madone*, din *Lunga vizită întreruptă sau dejunul care lasă de dorit*) sînt înfățișate de Tennessee Williams cu nesfîrșită duiosie, amestecată cu un dram de ironie, dar și cu multă compătimire, ca niște făpturi fără apărare în mijlocul nepăsării mercantile de astăzi. Acest amestec de ironie blajină, de indulgență și regret caracterizează stilul multora dintre piesele sale într-un act, dar în parte și unele piese de mari dimensiuni, ca *Menajeria de sticlă*. Compasiunea nu-l împiedică pe dramaturg să vadă ceea ce asemenea personaje au anacronic, agasant sau hilar. Tennessee Williams pare convins că între trecut și prezent, între vechiul cod de viață și noile moravuri,

¹) „Lumea antetemporală a piesei de teatru” articol publicat cu prefață la pless THE ROSE TATTOO (ed. Penguin Plays, 1958).

apucături, mentalități se cascadează o ruptură geologică, în așa măsură încât de la o generație la alta dialogul nu mai e posibil. Pentru Tom, din *Menajeria de sticlă* preceptele și eternele reproșuri ale marelui au devenit insuportabile. Un bătrîn comis-voiajor, cîndva celebru «lup de mare» al Deltei Mississippei, evocă cu emoție vremurile de aur de altă dată. În vreme ce mult mai tînărul său confrate îl ascultă plictisit, citind pe furie un «comics» (*Ultimul meu ceas solid de aur*). Cu principiile ei puritane de modă veche, Alma din *Vară și fum* n-a putut găsi calea care s-o apropie de modernul, frivolul doctor John Buchanan. Răsturnarea (de altminteri absolut artificială) din final, unde Buchanan devine un model de moralitate, demonstrează probabil că oricine și orice putea determina transformarea doctorului, numai nu Alma. Expresia decepției și a resemnării în fața acestei realități este epilogul în care Alma însăși a devenit o femeie ușuratică. Piesa e construită pe un sistem de simboluri «cu teză»: Alma însemnează în spaniolă «suflet» (cum o spune chiar ea în prolog) pe cînd doctorul, un epicureu, ține în cabinet o mare planșă anatomică și se referă frecvent la ea. În termeni morali, Tennessee Williams confruntă mereu idealismul desuet, dar plin de un anume farmec al trecutului cu materialismul vulgar al vieții moderne: lumea de azi și-a pierdut poezia patriarhală, ea este a oamenilor descurcăreți, dinamici, siguri pe ei, fără complexe, care prețuiesc plăcerile imediate și știu să-și croiască drum dînd și din coate cînd e nevoie. În *Menajeria de sticlă* (1945), în persoana lui Jim O'Connor apare încă, simpatice și nu lipsit de sensibilitate, tipul americanului jovial, cu picioarele pe pămînt, care-și prepară ascensiunea socială, bizuindu-se pe propriile sale forțe; el n-a făcut cariera rapidă pentru care se socotea dotat, dar studiază tehnica radiofonică și arta oratoriei, își pune speranțe în televiziune, privește înaintea lui cu optimism. Majoritatea lucrărilor care au urmat nu ne mai înfățișează însă decît două categorii de personaje: pe de o parte fapte maladive, hiperimpresionabile, dezarmate, destinate iremediabil înfrîngerii, fapte care aparțin, prin educație și mentalitate, trecutului, iar pe de altă parte oameni grosolani, lipsiți de delicatețe și simțire, mînați numai de pofta egoiste și impulsuri carnale — exponenții prezentului. Din acest punct de vedere, cea mai reprezentativă piesă a lui Tennessee Williams e fără îndoială *Tramvaiul numit dorință*. Blanche Du Bois, progenitura sărăcită a unei familii aristocratice, duce o viață depravată spre a uita deziluzia cruntă pe care a suferit-o descoperind, îndată după căsătorie, că soțul pe care-l iubea nebunește era homosexual. În jurul ei — inclusiv în «pătura de jos» reprezentată de cumnatul ei Stanley și de prietenii săi — Blanche nu înțîlnește decît trivialitate și mizerie morală fără ieșire. Stanley, un bețivan sensual, o silește să se culce cu el și apoi o internează într-un azil. Ella Kazan, în notele sale regizorale pentru *Tramvaiul numit dorință* o consideră pe Blanche «un fluture într-o junglă», emblemă a unei «civilizații care moare». În viața

sensuală ea caută doar un mijloc de a ieși din cînd în cînd din singurătate. Blanche este, după părerea regizorului, « un ultim vestigiu pe cale de dispariție al veacului trecut, rătăcind în vola valurilor în zilele noastre neprietenoase »; « singură și abandonată în societatea crudă a periferiei din New Orleans, ea este unica apariție luminoasă »¹. Stanley ar întruhipa, de fapt, tot restul societății. « Singurul său mod de a se explica — el știe că pute — este că lumea pute. Este un simbol. Adevărat pentru Statul Național al Cinismului în care trăim. Nu există valori. Nu există nimic care să-i solicite fidelitatea », scrie Kazan². Societatea actuală apare deci infectată de sus și pînă jos. Condamnînd cu o mare forță artistică cinismul, vulgaritatea, inumanitatea, dramaturgul nu găsește nimic sănătos, dătător de speranță pentru prezent sau viitor, singurele pilpiiri luminoase vin dintr-un trecut care se stinge. Eroarea lui Tennessee Williams pornește de la concepția că timpul viciază inevitabil tot ce e pur și imaculat. Piesa cu titlul suav *Dulcea pasăre a tinereții* nu arată decît că pasărea albă a unei iubiri curate, ce va fi existat în adolescența eroulor, a zburat de mult. Chance Wayne, aventurier ratat, se întoarce în orașul natal la iubita din tinerețe, căreia intenționează să-i obțină un angajament la Hollywood cu ajutorul unei actrițe cocainomane. Între timp, fata pe care Wayne a iubit-o, rămînînd de pe urma lui cu o boală venerică, a suferit o grea operație și nu va mai putea avea copii niciodată. Drept pedeapsă, tatăl și fratele fetii, ei înșiși niște ticăloși de altfel, îl vor prinde pe Chance și îl vor castra. Dar mai înainte de a se lăsa cortina deasupra acestui penibil final, « eroul » se întoarce spre public și spune: « Nu cer din partea voastră milă, doar înțelegere — și nici măcar atît. Doar să mă recunoașteți în voi înșivă și inamicul comun, timpul, în noi toți ! »

Acumulînd într-o singură piesă un număr atît de mare de monstruozități și anomalii (din care am amintit mai sus doar o parte) autorul urmărește să ne arate că așa este omul, sau cel puțin « omul modern », făptură de carne, supusă păcatului și degradării. Spre a justifica aglomerarea insanităților în lucrările sale, autorul invocă principiul aristotelian al expurgării violenței prin reprezentarea ei poetică pe scenă. Dar tragedia greacă însuflă un sentiment de respect și de admirație pentru demnitatea și curajul cu care omul înfrunta forțe superioare lui. Violența venea din afară, din partea zeilor, a destinului, iar prăbușirea eroului se producea « nu din pricina răutății sau a deprăvării lui » (Aristotel). Dimpotrivă, tocmai datorită firii alese a eroului, soarta sa tragică inspira mila și teama de care vorbește esteticianul antic. La Tennessee Williams însă, răul vine din lăuntru, din însăși esența ființei umane. Păcatul este universal, spune el în prefața piesei *Dulcea pasăre a tinereții*.

¹ Director on Directing. Indianapolis, 1963, p. 364—370

² Ibidem, p. 375—376

păcatul e înăscut și impus omului chiar cu mult înainte de naștere, prin natura speciei sale; tot ce putem face pentru a ne ridica la o condiție morală mai înaltă e să privim în față această realitate, să recunoaștem cu alte cuvinte morbul răului care sălășluiește în noi. Nu este vorba de o predestinare inexplicabilă (cum întâlnim în unele piese ale lui O'Neill, mai ales *Din Jale s-a-ntrupat Electra*). Copilăria și adolescența sînt de obicei la Tennessee Williams vîrstele purității, dar — printr-un mecanism pe care el îl consideră propriu naturii umane — viața în societate, presiunea Intereselor și a prejudecăților ajung să înăbușe inevitabil impulsurile spontane ale erolor săi, ceea ce devine cauza unor complexe freudiene și îi împinge spre dezagregare. O geană de nădejde apare totuși pe alocuri. *Noaptea iguanei* (una din piesele sale cele mai recente) vorbește cu căldură despre necesitatea de a crede în ceva sau în cineva, în posibilitatea a doi oameni de a sparge — fie chiar și pentru puțină vreme — barierele care-i despart și de a se « primi unul pe altul », de a se înțelege și ajuta reciproc, despre capacitatea de a îndura și de a învinge astfel « diavolul albastru » al complexelor create în adîncurile « întunecate » ale sufletului. În *Orfeu în Infern* dramaturgul pune sub semnul întrebării afirmația că « toți sîntem condamnați la carceră pe viață, în propria noastră piele », susține — prin glasul Lady-ei — că « stricăciunea nu este singurul răspuns » și sugerează că dragostea ar putea fi acel răspuns, capabil să redea vieții demnitate. Dar într-o societate întemelată pe legile draconice ale profitului, pe necinste, brutalitate și mistificare, dragostea e sortită pieirii, ori se rezumă la aviditate sexuală lipsită de sentimente, ori la forme nefirești, contrare naturii... E oare și dragostea un răspuns amăgitor? Sîntem oare sortiți — cum spune Val Xavier — să fim « mereu singuri cît trăim pe acest pămînt? »

În piesa *Deodată vara trecută*, Catherine ajunge la concluzia că dragostea nici nu există: « noi ne utilizăm toți unul pe altul și numim aceasta dragoste — iar cînd nu mai putem utiliza pe cineva, e ceea ce numim ură... » Sebastian, aristocratul rafinat care scria un poem în fiecare vară și pe care mamică-sa îl mai credea cast la 40 de ani, Sebastian prea timid și contemplativ pentru a-și putea face relații, își folosea mama și apoi verișoara pentru a *racola*. La un an după moartea vărului ei, a cărei martoră a fost, Catherine e supusă unei crude anchete psihopatologice. Cu predilecția sa pentru simboluri șocante, Tennessee Williams plasează acțiunea în vecinătatea unei vaste grădini tropicale de unde se aud șipetele vîetăților de pradă. La fel de simbolică este imaginea miilor de pul de broască țestoasă, leșind din ouăle lor și alergînd pe plaje spre mare, în vreme ce stoluri de păsări carnișiere se reped să-i sfîșie — priveliște în fața căreia Sebastian a rămas cîndva în extaz. Supusă acum unui întreg joc de presiuni și interese — o bătrînă bogătașă, geloasă pentru reputația fiului ei, rudele care vîd scăpîndu-le o moștenire importantă — Catherine,

deși amenințată să fie internată pe veci într-un spital de nebuni, nu-și poate smulge din minte o viziune oribilă și neverosimilă a morții vărului ei, nu și-l poate aminti decât devorat literalmente de ceata micilor cerșetori goi și flămânzi pe care-l atrăgea spre a-și satisface viciul.

Dilema lui Tennessee Williams, constă în faptul că intenționînd să predice dragostea, generozitatea, el ajunge deseori să semene dezgust și demoralizare. Factorul poștal Eloi descoperă din întîmplare o scrisoare scîrboasă, trimisă de un tînăr de 18 ani; după ce-l vizitează pe expeditor, care-i face propuneri respingătoare, Eloi e atît de tulburat, de obsedat de murdăria morală a cartierului în care trăiește, încît în cele din urmă se încuie în casă și-i dă foc. (*Auto-Da-Fé*). Și aici, ca în multe din piesele lui Tennessee Williams, oamenii neatinși de viciu au în schimb nervii zdruncinați, sînt creaturi fragile în mijlocul unei realități insuportabile. *Perioada de ajustare* este « comedia » sumbră a două tinere perechi a căror viață sexuală nu se poate realiza normal din pricina unor nevroze inexplicabile. Autorul cheamă din nou la tandrețe, caritate, înțelegere răbdătoare: « Întreaga lume este un mare spital, o mare clinică neurologică iar eu îmi fac într-însa ucenicia de infirmieră », concludе una din eroinele piesei. Totuși, terapeutica dragostei și a tandreței se dovedește ineficientă și inoperantă în majoritatea pieselor lui Tennessee Williams; dramaturgul desminte mereu și mereu, cu deznădejde, unica soluție pe care ei însuși o propune.

În opera sa, descripția societății capitaliste contemporane e deseori de o luciditate impresionantă. Metoda artistică e îndeobște împerecherea celor mai izbutoare contraste, confruntarea purității angelice cu o perversitate de neînchipuit, trecerea neașteptată de la mari înălțări la mari prăbușiri. Violenta extremelor explică forța multor pagini din Tennessee Williams, o forță prin excelență dramatică, conflictuală. Autorul nu cunoaște măsură, crează îngerii și demoni de dimensiuni monstruoase, cu o pasiune care, cel mai adesea, se impune și emoționează. Avem atunci cazuri-limită capabile să dezvăluie într-o formă concentrată, tendințe reale ale unei societăți contradictorii. Uneori însă, ca în *Trandafirul tatuat*, jocul antitezelor e artificial, căutat, cu intenția demonstrativă foarte vizibilă de a opune bestiei umane o virtute aproape supraterestră în consecvența ei, care apare anormală și chiar ridicolă pe acest pămînt, un fel de mistică a dragostei. Cu aceeași lipsă de simț al proporțiilor, autorul pune în bătaie simboluri naive și coincidențe romanțioase. Serafima vede apărîndu-i pe piept trandafirul tatuat al soțului în noaptea concepției copilului lor, Alvaro are aceeași ocupație și același corp ca al bărbatului mort, primește în dar cămașa « de culoarea trandafirului » cusută pentru acesta și așa mai departe. Cînd exaltă dragostea cu astfel de accente mesianice, Tennessee Williams cade ușor în melodramă. Se simte înfloritura exterioară, teza abstractă susținută retoric, lipsa credinței reale

în om. Cea mai stranie romanță (subintitulată: piesă lirică în patru scene) pornește de la un veritabil nucleu dramatic — singurătatea omului mărunț, care trăiește într-o cameră mobilată, rece, neprietenoasă, înconjurat de oameni fără inimă și își revarsă afecțiunea asupra unui animal, o pisică. Vom regăsi o temă similară, tratată extrem de dur, într-o piesă cutremurătoare de Edward Albee. Dar la Tennessee Williams pisica e izgonită de proprietăreasa cea hapsină pentru ca în cele din urmă Omul Mărunț (scris cu majuscule) s-o regăsească cu ajutorul unui bătrîn senil, alcoolic și bun, în vreme ce din culise se aude o muzică tandră iar scena e scăldată într-o lumină aurie. Aceeași marcă de artificialitate o poartă chiar și finalul unei piese atît de valoroase cum e *Pisica pe acoperișul fierbinte*. După ce Brick, dezgustat de egoismul meschin al soției sale, o tratează de mult cu cea mai categorică indiferență, piesa se încheie brusc cu un compromis amoros. Poate în virtutea unei convingeri de mai multe ori exprimate în cuprinsul piesei: adevărul deplin nu este posibil între două ființe, oamenii au nevrole de minciună ca să trăiască. Maggie « pisica » îl minte pe Bunic spunîndu-i că e însărcinată și că-i va dăruia un nepot, iar Brick acceptă să la această minciună drept punct de plecare al refacerii relațiilor lor.

Am văzut că idealul dramatic al lui Tennessee Williams este oprirea timpului în loc, eroul care se sustrage istoriei. În concepția sa existența reală, în circuitul timpului, duce în chip fatal la dezvoltarea pornirilor detestabile, la dezlănțuirea instinctelor animalice. Dragostea în forma ei neîntinată, adevărata omenie devine posibilă numai în afara existenței temporale, la modul ideal (iar cînd iubirea triumfă în vreuna din piesele sale, aceasta nu e, evident, decît o ficțiune, o ipoteză, o abstracție). Aceeași concepție își găsește expresia clară în piesa *Camino Real*, lucrare de largă generalizare filozofică. În limba spaniolă *Camino Real* înseamnă Drumul Regal, cu alte cuvinte drumul major al visurilor și idealurilor îndrăznețe, dar înseamnă totodată și Drumul realității. Don Quijote a ajuns la punctul unde se sfîrșește Drumul Regal și începe Drumul realității. În acest moment Cavalerul de la Mancha adoarme, căci evident el nu are ce căuta pe tărîmul realității. Aici domnește exploatarea cea mai cumplită și mai despotică, flintînile au secăt și păsările sînt închise în colivii de fier, dragostea se ofilește neputînd rezista corupției iar cuvîntul « frate » este interzis cu strășnicie. Piesa denunță violent contrastele sociale, de pe o poziție umanistă — din păcate foarte abstractă, care-l determină pe autor să recurgă la o simbolistică destul de uscată și deseori chiar obscură. Succesiunea unui șir de personaje alegorice, livresci — Casanova, întruclipare a Amantului, Margueritte Gauthier, întruclipare a Amantei, etc. — ilustrează ideea că în condițiile realității crude sentimentele curate nu durează, sînt supuse unui proces de amară degradare. Puține sînt acele ființe superioare, Lord Byron de exemplu, care au cîtezat să părăsească domeniul realului și să părăsească pe sub

arcada de unde începe Terra Incognito. Aceasta e calea spre care se va îndrepta și americanul Kilroy braț la braț cu Don Quijote. Pentru a-și salva umanitatea și a nu fi transformat într-un clown trist, lui Kilroy, tipul americanului mijlociu, candid și sportiv, cu o inimă de aur « cît capul unui copil », nu-l rămîne decît să evadeze din realitatea temporală. Iar evadarea este de fapt o altă față a resemnării. O spune chiar Tennessee Williams prin glasul Căvalerului de la Mancha: « Cîtă vreme eul nostru sălășluiește într-un corp care îmbătrînește, într-o inimă care obosește, e mai bine să acceptăm toate ofensele cu un „zîmbet tolerant" ».

Omul social, care acționează istoricește, schimbînd propriile sale condiții de existență, nu există pentru autorul lui *Camino Real*. Nimeni și nimic nu poate rezista, după el, nesățiosului Cronos. Timpul distruge dragostea și prietenia, timpul devastează ireparabil făptura umană și o corupe, durata limitată a vieții sădește în noi teama și egoismul. Și pentru că omul nu poate trăi în afara timpului, el este condamnat la singurătate și ruină. Reconcilierea omului cu sine și cu ceilalți, prin dragoste, se poate realiza numai într-o lume extra-istorică, imaginară. De aceea, la sfîrșitul plesei Kilroy se transformă într-o fantomă. Dramaturgul nu poate spune nici un cuvînt salvator omului real în carne și oase, soluțiile pentru care pledează cu atîta grandilocvență se dovedesc fantomatice. Ca și la O'Neill, în opera lui Tennessee Williams conflictul dintre Ideal și realitate, dintre Binele abstract și Răul concret rămîne nesoluționat.

Acest dualism îi împiedică să vadă societatea ca un teren pentru acțiunea practic-transformatoare a omului. Negăsind durerilor, ofenselor, și înfrîngerilor nici o rezolvare reală, el o caută într-o falsă teorie a compensațiilor. În lumina acestei teorii, dorința sexuală încetează de a mai fi o legătură firească între om și om, se transformă în principala compensație a vicisitudinilor vieții, devine un mijloc de a evada, un penibil colac de salvare. E tot ce mai au, în nefericirea lor, Blanche, Carol sau artista Alexandra del Lago din *Dulce pasăre a tinereții*: o cameră de hotel și cîteva clipe de uitare, după care va urma o tristețe și mai adîncă. Pentru Tennessee Williams dragostea rămîne un răspuns amăgitor pentru că el însuși îi răpește caracterul uman, o reduce la o abstracție, la o iluzie.

Din lumea lui **FAULKNER**



Fotografii
de
MARTIN J. DAIN



◀ WILLIAM FAULKNER
În fața grajdului casei
sale «Rowan Oak» din
Oxford (aprilie, 1962).
El moare mai târziu cu
trei luni, în Iulie 1962







Independenți din România

N-ai să știi niciodată...

Carnavalul! Pe maidanul din spatele vechii fabrici de ghiață! Toată după amiaza s-au perindat camioane; au întins caruselul asemenea unei umbrele urlașe, au asamblat roata lumii cu ajutorul unei macarale. De două ori s-au împotmolit camioanele în noroi. Au împrăștiat peste tot paie. Au ridicat o estradă și au întins firele electrice. Acum-acum, adunați-vă bănușii; cina s-a terminat și-a mai rămas o oră de lumină în lunga zi de vară. Uite, fuge Sammy Hunnenhauser; Gloria Gring și gașca ei și-au petrecut acolo toată după amiaza, n-au trecut de loc pe acasă, hai grăbiți-vă, lăsați-mă să mă duc; cît de îngrozitor este să ai părinți săraci, neajutorați și amăriți!

Cincizeci de cenți! Atît a putut să adune Ben. Un ban de nichel pentru fiecare an din viața sa. Pare o mulțime. Deasupra acoperișului casei doamnei Moffert cea amintită, roata lumii colorează aerul în roz, iar marginea acestui roz se confundă, în neastimpărul lui, cu marginea zimțată a banului umed din palmă. Casa aceasta, apoi aceea, și apoi fabrica de ghiață și o să ajungă acolo. Toată omenirea s-a și adunat, doar el a rămas ultimul, repede, repede, balonul e gata să-și ia zborul și roata lumii se ridică; numai el o să rămînă de căruță, pe străzile pustii ce se întunecă.

Și odat-ajuns, ce să cumpere? Nu sînt chiar atîția oameni. Adulți purtînd copilași fragili rătăcesc fără vlagă de-a lungul potecilor acoperite cu paie. În jurul cortului, artiștii fără să fie țigani de-a adevăratelea, îl

privesc țintă și-i fac semn cu mina neconvingător. Suferă că trebuie să întoarcă privirile de la omul cu cele trei mingi moi și vechi și de la bătrînul schilod ce supraveghează caruselul, de la femeia grasă cu statuetele de gips ale Fecioarei și de la scheletul suspendat în spatele unei fintini cu floricele. Trecînd pe lingă ei, suferă. Ar fi vrut să vadă mai mulți oameni acolo; se simte caraghios. Toată această mașinărie adunată ca să extragă din el cei cincizeci de cenți patetici. Privește din depărtare un om voinic cu mincile vîrtos suflecate învîrtînd o roată poleită, cu o limbă de cauciuc, care lovește din ce în ce mai încet un cerc de cuie, pînă ce se oprește între două, și numărul de-acolo este cîștigător. Joacă doar un marinar și doi băieți în hainele galbene, mătăsoase, de sport ale unui liceu. Nu cîștigă nimeni. Brațul gros tatuat de sub minca suflecată adună cu grijă gologanii de pe o scindură lungă, împărțită și numerotată ca la șotron. Liceenii cu maxilarele roze, lucioase, acoperite de perciuni și smocuri de păr, așează din nou, impenetrabili, bănuți de nichel, dar de data aceasta omul care-nvîrte roata scoate un strigăt cînd ea se oprește; pare mai vesel decît ei, bagă mina în buzunarul adînc al șorțului, și le varsă dinainte, fără să numere, o grămăjoară perfectă, lunecoasă, de bănuți de nichel. Arătîndu-și gingiile ca și cum ar fi auzit o glumă deochiată, cei doi băieți — mătasea hainelor face ape-ape — se răsucesc pe călcîile și se îndepărtează, în timp ce omul strigă: « Hei, au cîștigat, au cîștigat, toată lumea cîștigă! » Masa e goală și pe cînd gura-i rostește fără să contenească vorbele sonore, ochii îl prind pe Ben într-o uitătură lipsită de expresie, cenușie, jalnică care pare să elucideze cu o limpezime paralizantă situația lui Ben: pantalonii lui de dril, cei cincizeci de cenți, zece ani, poziția lui în spațiu și, peste toate aceste amănunte, mila imensă, disperarea de a se afla într-un loc atît de mic într-un moment anume, în loc să fie peste tot și oricînd. Apoi omul își mută privirile și învîrte roata să se distreze.

Moneda de cincizeci de cenți pare imensă degetelor lui Ben, o rigiditate cu totul oprimentă ce trebuie distrusă, sfărîmată în bucățele sunătoare ce să se amestece cu poleiala și palele împrăștiate. Cumpără, de la primul stand ce-l iese în cale, un con de vată de zahăr și primește odată cu bățul acoperit de substanța solidă, lînoasă și roz, o monedă de douăzeci și cinci, una de zece și una de cinci: trei monede ce-l întrec averea.

Acum se înmulțesc oamenii, se adună de prin casele orașului, ce-nconjoară maidanul pe toate părțile, siluete negre, severe, asemenea dinților unui fierăstrău. Se aprind luminile; fațadele caselor se fac nevăzute. Pe

maidan nu e nimic, doar lumină, și în mijlocul lui, pe estradă, își fac apariția trei fete purtând pălării albe de cow-boy, fuste albe cu beteală și cizme albe, și un bărbat tot în alb, ținând în mină o gitară albă tivită cu aur. Picioarele din jurul lui Ben îl strivesc înspre estradă; mirosul noroiului se amestecă cu privescerea strălucitoare de acolo. Una dintre fete tușește în microfon și apoi îl răsuțește, așa că un schelălăit ascuțit străpunge aerul prin megafoane, croind un semicerc larg prin mulțime și lăsând, în urmă, liniștea. Fetele cîntă, bătînd prudent cu virful cizmelor: « *Noaptea trecută, dragă, pe cînd dormeam, am visat că te țineam în brațe!* » Beteala jucăuse de pe fustele lor aprinde în ochii lui Ben luminițe asemenea lacrimilor. Cele trei voci suspină, prind, frîng, dilată inima lui ca pe o bucată de elastic, atunci cînd ating notele cele mai înalte ale lamentației lor. « . . . Greșisem și mi-am plecat fruntea ș-a-am plîns ». Și apoi zahărul urcător și nesuferit al corului care-i strînge într-atît țeasta încît se teme că-i va plezni capul de-atîta dulce.

Fetele mai cîntă și alte cîntece, mai puțin bune, apoi fac loc unui bătrîn subțire, cu bretele și nădragi enormi, ce tot clămpănește, privește disprețuitor și chiuie. Spune bancuri îngrozitoare ce fac pe simpaticele doamne grase din jurul lui Ben — femei grase și cumsecade de la fabrică și îngrijitoare ce-l fac să se simtă în siguranță — să se cutremure de ris. Se teme de chicotirile lor, se simte amenințat de jos, de parcă sub noroi și paie s-ar afla un strat viclean. Se îndepărtează ca să lase cuvintele « Tu ești soarele meu » să-i umble prin cap. « Te rog nu-mi lua soarele ». Doar banii din buzunar îl trag la pămînt; scăpat de ei, o să zboare ca puful de pădăie.

Se duce la ghereta unde se învîrte roata și pune bănușul de cinci pe masă, pe un pătrat marcat 7, și-l pierde.

Pune și moneda de zece și rămîne și fără ea.

Aproape nu se mai vede; strivit între coapsele acoperite de pantalonis scorțoși a doi adulți, pune jos, ca și ei, moneda de douăzeci și cinci, la marginea scîndurii, ca s-o schimbe. Omul tatuat se apropie adunînd monezile și turnînd cu degetele-i uimitoare, automate, grămăjoarele lunecoase de bani de nichel; Ben își ține respirația și, îngrozit, își simte partea de jos a feții prinsă în uitătura piezișă, absentă a omului. Trupul gros, solemn, umblă lunecînd; cei cinci bănuși ai lui Ben sînt așezați la întimplare, între al doilea și al treilea e loc liber. Roșeața incinge obrajiul lui Ben; degetele-i cenușii, cioturoase se lovesc tremurînd, împingînd la o

parte un ban de nichel. Dar omul se întoarce la locul său, învîrte roata și Ben pierde trei bănuși unul după altul. Roata săltăreață este un zeu cu fața ca luna; dar Ben simte umanitatea umplînd spațiul dintre ei, spațiu ce ar trebui să rămînă liber. Cînd brațul tatuat — un pește albastru, o ancoră, cuvîntul straniu PACE — vine să-și adune monezile, își simte pielea numai ace, și apleacă fruntea împotriva șuvoiului de cuvinte pe care-l așteaptă. Nimeni nu zice nimic, omul își vede de treabă și se reîntoarce la roată; dar Ben simte o presiune nedeșlușită ce iese din el și ochii pătrunzători ai unui bărbat într-un costum vărgat cu tibișir, care a venit între timp și stă la capătul celălalt al standului; scrutează cercul din ce în ce mai mare și Ben, grăbindu-se să-și verse banii într-o ultimă încercare, pune cei doi bănuși rămași tot pe 7.

Limba de cauciuc începe să se miște și în timp ce roata se învîrte omul tatuat se întinde pe spate să audă ce spunea cel cu dungi de tibișir; buzele-i răpăie încet, dar o mișcare mărunță a minii sale lucioase ca și uitătura piezișă sînt pentru Ben.

Limba de cauciuc încetinește, saltă și se oprește la 7 — nu, 8. A pierdut și poate să plece. Simte o zvîcnitură în stomac.

— Hei, ținule. Bărbatul cu brațele desenate se apropie. Ben simte că oricît de repede ar fugi, brațele acelea se vor întinde și-l vor prinde

— Ha?

— Cîți ani ai, puștiule?

— Zece.

— Ce-i cu tine, tat'tu-i bogat?

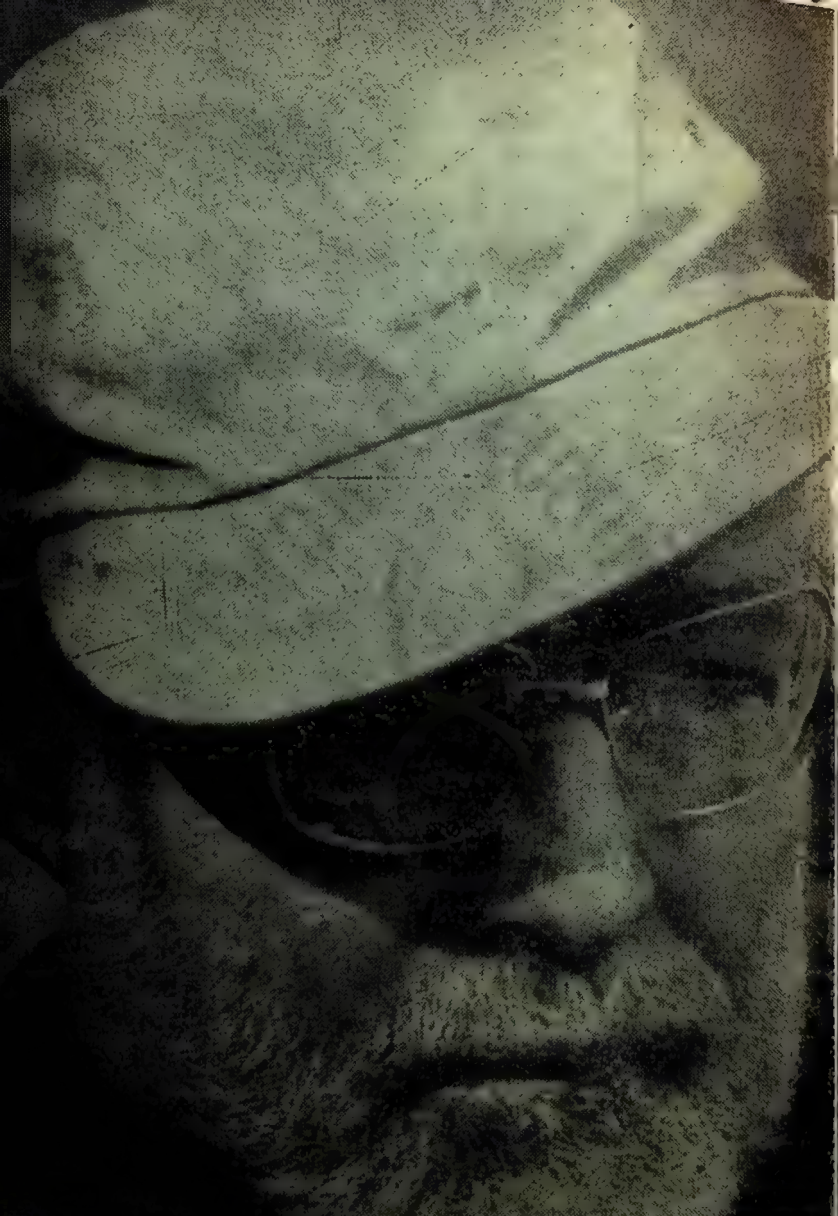
Un țișit se mișcă rigid printre capetele imense adulte din jur. Ben înțelege rolul familiar pe care a fost silit să-l joace de o sută de ori cu profesorii și băleșii mai mari, cel de clown. Înțelege totul și vrea să explice că știe că i s-au umezit ochii și că obrații li sînt roșii, dar din cauza bucuriei, libertății și nu pentru că a pierdut. Dar ar trebui mult prea multe cuvinte; chiar răspunsul monosilabic « nu » pare să i se fi lipit de cerul gurii și se desprinde cu un hîrșit ușor.

— Iată. Cu agilitatea sa grozavă, omul aruncă cele două monede ale lui Ben înapoi, peste scindura numerotată. Apoi scormonește în buzunar. Scoate o grămăjoară de bănuși de cinci, lasă să-i cadă patru, dar pe-a cincea o ține delicat între buricele primelor trei degete, ezită, așa că Ben poate să recitească PACE scris cu albastru deasupra încheieturii, lasă apoi să-i alunece în palmă și de acolo în buzunarul murdar, puhav al șorțului.

— Acum pleacă de la masă, puștiule, șterge-o. Să nu te mai văd. Ben stringe banii în mină și-și face drum printre picioare, cu ochii la muchia ascuțită, de lemn vopsit și cu umerii trași spre spate. Totuși, pe cînd fierbințeala și apa îi ies din trup, numără și socotește c-a fost tras pe sfoară. Patruzeci: avusese moneda de douăzeci și cinci și cea de zece și una de cinci și i-a dat înapoi numai șase monede de cinci: treizeci. Nedreptatea, pretind că e prea mic să piardă și apoi îi rețin zece cenți; murdărie. Moneda pierdută pare o găurică prin care se scurge tot ce există. Pe cînd se îndepărtează, cu genunchii umezi tremurînd și încercînd să se ascundă pentru totdeauna de privirile marinarilor, femeilor grase sau liceenilor care fuseseră martorii dezonoarei sale, cei șase bănuți de nichel sînt o greutate ascuțită ce-i împunge coapsa prin buzunar. Beteala, paiele sfărîmate și firele electrice, acoperișurile zimțate ale caselor, ce se ivesc în spatele capetelor albe de ici și colo, mirosînd plăcut a noroi, atîrnă asemenea acelor unui brad de Crăciun cu globurile transparente, lucioase, încărcîndu-i genele.

Astfel lumea, asemenea unei cochete cinice, respinge încercările noastre de a ne dăruî ei cu totul.

În romînește de S. D.



LILLIAN ROSS

O zi cu HEMINGWAY

Ernest Hemingway, poate cel mai mare romancier și nuvelist american al vremurilor noastre, venea rareori la New York. De foarte mulți ani își petrecea timpul liber la ferma sa de la Finca Vigia, la nouă mile de Havana, în tovărășia soției, a celor nouă oameni de serviciu, cincizeci și două de pisici, șaisprezece câini, câteva sute de porumbei și trei vaci.

Ori de câte ori venea la New York, o făcea numai în trecere spre alte zări. La sfârșitul lui 1949, îndreptându-se spre Europa, se opri pentru câteva zile la New York. I-am scris întrebându-l dacă-l voi putea vedea cu acest prilej. Îmi răspunse printr-o scrisoare dactilografiată că i-ar face plăcere să mă vadă și totodată mă ruga să-l aștept la aeroport, « Nu vreau să mă întâlnesc cu nimeni care nu-mi face plăcere, nu doresc nici un fel de publicitate și nici timpul nu vreau să mi-l împart dinainte — îmi scria el. Doresc să vizitez grădina zoologică din Bronx, Muzeul Metropolitan, Muzeul de artă modernă, precum și cel de științe naturale, și să asist la un meci de box. Aș vrea să-l văd pe bunul Breughel de la Metropolitan, pe cei doi încântători Goya și Toledo al lui El Greco. Mi-ar face plăcere să pot călători și poposi fără a fi nevoit să-mi deschid gura. Și mai cu seamă nici un local de noapte ! Nu e nici o înfumurare din parte-mi, că nu vreau să-i văd pe gazetari. Nu am timp liber decât pentru prieteni. » Iar cu creionul adăugase la sfârșit : « Timpul — iată ce-mi lipsește ».

Dar, de îndată ce sosi de la Havana, se dovedi că timpul nu prea îl zorea. Urma să sosească târziu după amiază. La aeroportul

Idlewild constat că avionul aterizase. Scriitorul e la ieșire, așteptându-și soția și bagajele. Sub un braț o servietă uzată, acoperită toată cu etichetele diferitelor hoteluri, iar cu celălalt ține strâns pe un bărbat scund, slab, a cărui frunte strălucește din pricina broboanelor mari de sudoare.

Hemingway poartă o cămașă de lână cadrilată pe fond roșu, cravată de lână colorată, vestă tricotată de culoare ruginie, cu mâneci scurte, sacou cafeniu de tweed. Haina, ciudat de scurtă, stă gata să-i pleznească între umeri, de strîmtă ce este. Pantaloni gri de flanel, ciorapi scoțieni de lână și pantofi-papuc completează îmbrăcămintea. Face impresia unui ursuleț alintat. Coama de păr din ceafă e sură, tîmplele argintii ca și mustățile și bărbuța rotundă crescută în voie, lungă de vreun centimetru. Deasupra ochiului stîng are un chist de grăsime, mare cît o nucă. Șaua ochelarilor cu ramă de metal este învelită în hîrtie. Nu se grăbește de loc să ajungă în oraș. Strînge la subsuoară servietă în care se spune că s-ar afla manuscrisul noului său roman. A luat cu sine manuscrisul neterminat al cărții *Dincolo de rîu, printre arbori*. Cu celălalt braț strînge din cînd în cînd brațul bărbatului scund și slab, tovarășul său de călătorie, care șezuse lîngă el în avion. E un anume Myers, dacă îmi aduc aminte bine de numele lui cînd s-a prezentat, care se întoarce dintr-o călătorie de afaceri din Havana. Omul face eforturi serioase să scape din strînsoarea însoțitorului său, dar Hemingway nu-l slăbește de loc.

— În tot timpul zborului n-a făcut decît să-mi citească romanul, îmi spune scriitorul în englezeasca lui din Middle West, povestind ca un indian. Cred că i-a plăcut cartea.

Îl scutură dragăstos, de mîneacă, pe Myers și-l privește de sus, zîmbitor.

— Au ! suspină Myers.

— Greu a dus-o pînă la capăt, continuă Hemingway. Povestea începe lent, apoi se întetește deodată pînă la maximum. I-am intensificat progresiv tensiunea, pînă la limita posibilului, apoi am făcut-o să descrească, pentru ca cititorul să fie scutit de intervenția tubului cu oxigen. Cartea e ca o mașină. N-o poți încetini decît succesiv.

— Au ! suspină din nou Myers.

Hemingway slăbește puțin strînsoarea.

— N-am putut termina cartea fără să-i dau o soluție. Poate că rezultatul va fi 12 la zero, dar tot așa de bine s-ar putea să fie 12—11.

Myers îl privește oarecum tulburat.

— În orice caz, e mai bună decît *Adio*, continuă Hemingway. Cred că e cea mai bună. Scriitorul însă trebuie să fie totdeauna prevăzător. Mai ales cînd vrea să-și păstreze titlul de campion.

— Îi strînge mîna lui Myers.

— Vă mulțumesc că ați citit-o.

— Cu plăcere, răspunde Myers îndepărtîndu-se cu pași nesiguri. Hemingway îl urmărește cu privirea, apoi se întoarce îngîndurat spre mine.

— Ori de cîte ori termini o carte te simți aproape sîrșit. Dar nimeni nu observă în ce măsură te-ai epuizat. Nimeni nu vede decît partea de dăruire gratuită; scrisul însă reprezintă o uriașă responsabilitate. Adeseori spunem că sîntem obosiți, deși fizicește arătăm foarte bine. Am slăbit pînă la 208 pfunzi și mi-a scăzut chiar și tensiunea. Mai rămîn încă multe de refăcut la roman și nu mă las pînă ce nu-l voi aduce la starea de perfecțiune. Roman-cierul nu este un vas pe care îl golești de apă. Scriitorul trebuie să pună în carte tot ceea ce este în stare să dea, chiar de-ar fi să crape.

Mary, soția lui Hemingway, o femeie scundă, cu trăsături hotărîte, bine dispusă, se apropie de noi. Părul blond îl poartă tăiat scurt. E îmbrăcată într-o jachetă de lutru cu cordon. În urma ei, hamalul împinge un cărucior plin cu bagaje.

— Iată și calabalîcul, papa, îl anunță ea, pe Hemingway. Putem merge, papa.

La care, Hemingway face o mutră din care se vede că nu pare de loc grăbit. Tacticos, își numără valizele. Patrusprezece. Jumătate din ele sînt niște saci mari de voiaj, concepuți, după spusele doamnei Hemingway, chiar de soțul ei, fiecare purtînd monograma amîndorora. După ce scriitorul termină numărătoarea, doamna Hemingway este de părere ca hamalul să pornească cu ele. Hemingway, însă, îl roagă să rămînă lîngă geamantane și, întorcîndu-se spre soția lui, îi spune:

— Nu e nici o grabă, scumpo! Punctul doi de pe ordinea de zi este: să bem ceva.

Intrăm în bufetul aeroportului și ne așezăm la bar. Hemingway își trage un scaun cromat lîngă el, pe care își așază servieta. Optează pentru whisky cu sifon. Doamna Hemingway e de acord. Eu cer o cafea. Hemingway cere o porție dublă de whisky. Așteaptă cu nerăbdare băutura și, în timp ce strînge cu amîndouă mîinile bara de metal a barului, fredonează distrat o melodie pe care nu reușesc s-o indentific.

Doamna Hemingway speră să ajungem la New York înainte de a se întuneca. Soțul ei însă e de părere că asta n-are nici o importanță, fiindcă și-așa New-Yorkul nu e decît un oraș pocit, lipsit de personalitate, identic cu sine, atît ziua cît și noaptea, și că nu e de loc încîntat că a trebuit să vină aici. Gîndurile-i zboară spre Veneția.

NOSTALGIA EUROPEI

— Nu mă simt bine decît în Far West, în Wyoming, Montana și Idaho. Iubesc Cuba, Parisul, Veneția și împrejurimile. Dincolo de West-Port m-apucă groaza.

Doamna Hemingway își aprinde o țigară și îmi oferă și mie una. La rîndul meu, îi întind pachetul lui Hemingway, dar el își scutură capul. Nu fumează. Fumatul alterează simțul olfactic, de care are mare nevoie cînd vînează.

— Mirosul tutunului este dezgustător, bineînțeles, dacă-l simți, spune Hemingway surîzînd, punîndu-se în gardă, ferindu-și obrazul cu pumnii ca și cum ar aștepta o lovitură de box. Apoi înșiră numele animalelor al căror miros îl cunoaște: elanul, cerbul, opossum-ul și ursul.

Chelnerul aduce băutura. În timp ce golește cu sorbituri mari paharul, Hemingway ne spune că adeseori s-a înțeles mai bine cu animalele decît cu oamenii. Într-o vreme, în Montana, a locuit în tovărășia unui urs. Ursul dormea cu el, se îmbăta cu el. Au fost cei mai buni prieteni. Mă întrebă dacă există urși în grădina zoologică din Bronx. Îi răspund că și la Central Park se găsesc urși.

— Cu bunica Rice mă duceam mereu la Bronx, povestește scriitorul. Îmi plac grădinile zoologice. Dar nu duminica. Nu pot suporta să-i văd pe oameni bătîndu-și joc de animale. Lucrurile ar trebui să se petreacă invers.

Doamna Hemingway scoate din poșetă un carnețel în care și-a notat cumpărăturile pe care trebuie să le facă împreună cu soțul ei, înainte de îmbarcare. Mai întîi un termos, apoi un manual de conversație italiană pentru începători, unul de istorie a Italiei, patru flanele de lînă pentru Hemingway, patru perechi de indispensabili, două de bumbac și două de lînă, papuci, un cordon și un pardesiu.

— Papa n-a avut niciodată pardesiu. Trebuie să-i cumpărăm neapărat un pardesiu.

Hemingway mormăie ceva și se reazimă de marginea barului.

— Un pardesiu frumos, impermeabil, continuă doamna Hemingway. Apoi, să-și repare ochelarii. Îi trebuie niște ochelari cu căptușeală moale pe șa. E îngrozitor cât de mult i se deformează nasul. Adeseori nu-și schimbă aceste adaosuri de hîrtie săptămîni de-a rîndul.

Din nou Hemingway mormăie ceva și comandă alte două porții duble de whisky.

— Cum ajungem la hotel, trebuie să-i telefonăm lui Kraut, spune el.

Și imediat, cu același gest al boxerului în gardă, îmi spune rîzînd, că așa a botezat-o el pe Marlene Dietrich, Asta din dragoste. Marlene este vechea lui prietenă și la Finca Vigia nu vorbesc decît în argo-ul apașilor.

— Nici nu-ți poți da seama ce amuzant este limbajul ăsta.

— Îi telefonăm mai întîi Marlenei și apoi comandăm caviar și șampanie, spune doamna Hemingway. De luni de zile duc dorul șampaniei și al caviarului.

— Kraut, caviar, șampanie, repetă rar Hemingway, de parcă ar vrea să memoreze cine știe ce ordin militar.

Golește apoi paharul și cu un gest al capului mai cere chelnerului unul.

— Vrei să mergi cu mine să-mi cumpăr pardesiu? mă întreabă.

— Pardesiu, și apoi ochelari, completează doamna Hemingway.

Îi răspund că mi-ar face plăcere să-i pot fi de folos în rezolvarea acestor misiuni. Îi reamintesc că mi-a scris că ar vrea să vadă un meci de box. Meciuri de box, după spusele unui prieten de-al meu, nu sînt decît la Saint Nicholas Arena, și anume chiar în seara asta. Prietenul meu are patru bilete. I-ar face plăcere să-l însoțim. Hemingway se interesează de numele pugiliștilor.

— Păi ăștia-s panglicari, nu boxeri, spune el.

— Într-adevăr, panglicari, repetă doamna Hemingway, menționînd că la Havana există boxeri cu mult mai buni decît cei de aici.

Hemingway mă privește îndelung, dezaprobat.

— Ține minte fata mea, un meci de box mediocru este mai rău decît nici unul. O să mergem la box după ce vom reveni din

Europa. Să știi însă de la mine că e absolut necesar să asști anual la câteva meciuri bune de box. Dacă le eviți vreme mai îndelungată, uiți de ele și asta-i rău.

Un scurt acces de tuse îl întrerupe.

— Sfârșitul e totdeauna o retragere într-o chilie din care n-ai cum să mai ieși.

Mai zăbovim cîțva timp la bar, apoi soții Hemingway mă roagă să-i însoțesc la hotel.

În primul taxi, scriitorul își încarcă geamantanele. Apoi toți trei ne urcăm în altul. Se lasă amurgul. Străbătînd bulevardele, Hemingway privește cu atenție drumul. Doamna Hemingway îmi destăinuie că, încă din timpul primului război mondial soțul ei a rămas cu obiceiul de a se așeza lîngă șofer ca să poată urmări peisajul care i se desfășoară în față. O întreb ce intenționează să facă în Europa și îmi răspunde că vor sta o săptămîină la Paris. De acolo vor pleca cu mașina la Veneția.

— Ador Parisul, spune Hemingway, urmărind cu atenție firul drumului. Vreau să mă strecor însă pe ușa din dos a orașului. Fără interviuri, fără articole de ziar și, dacă s-ar putea, chiar fără frizer, ca pe vremuri. Îmi plac cafenelele în care doar chelnerul mă recunoaște, îmi plac filmele vechi și noi. Vreau să mă duc la curse de bicicletă, la meciuri de box, să rețin numele marilor cicliști și boxeri. Să descopăr cîteva restaurante bune și ieftine, unde să fiu servit pe fețe de mese exclusiv rezervate mie. Să colind locurile îndrăgite, pe unde am păcătuit în tinerețe și unde s-au născut atîtea idei îndrăznețe. În după amiezile albastre, cețoase, să descopăr care cai sînt în formă, și, a doua zi, la Auteuil sau Enghien să pariez pe buletine gata completate.

— Papa se pricepe la *handicapuri*, observă doamna Hemingway.

— Da, dar numai cînd cunosc calul.

Străbăteam podul Queensboro. Pe cer se proiectează contururile zgîrie-norilor de pe Manhattan. Pretutindeni, în marile birouri, luminile sînt aprinse. Dar spectacolul nu-l impresionează pe Hemingway.

— Nu-i un oraș pe placul meu. Aici nu face decît să poposești pentru o zi sau două. Orașul în sine e ucigător. Parisul e cu totul altceva. Acolo mă simt ca acasă. Sînt atît de fericit acolo, în orașul în care a lucrat, a învățat, a crescut generația mea, care n-a cedat niciodată fără luptă !

Deopotrivă îl atrage Veneția. Ultima oară când, împreună cu soția sa, a vizitat Italia, a stat patru luni la Veneția și la Cortina. A vînat. Numeroase peisaje și figuri de oameni populează cartea pe care o scrie acum.

— Italia este minunată. Uneori ți se pare că dacă ar fi să mori acolo, ai ajunge direct în rai. Nici visele nu-ți pot oferi ceva mai încîntător.

În Italia, doamna Hemingway și-a rupt piciorul drept în timp ce skia, și, totuși, tot pentru ski se duce acolo. În Italia, Hemingway s-a îmbolnăvit de o conjunctivită care a degenerat în erizipel. A trebuit să fie internat în spitalul din Padova. Și totuși, e nerăbdător să-și revadă mulțimea prietenilor italieni, pe gondolieri, hotelul Gritti-Palace, unde a locuit ultima oară, vechiul restaurant Locanda Cipriani de pe insula Torcello din mijlocul lagunelor, patria străvechilor locuitori ai Veneției, cu mult înainte ca orașul să fi existat. Astăzi, pe insula Torcello locuiesc vreo șaptezeci de oameni, toți vestiți vînători de rațe sălbatice. Cu ani în urmă, Hemingway, însoțit de grădinarul restaurantului, a luat parte la numeroase vînători.



— Trăgînd cu puşca din bărci, am străbătut toate canalurile. Îmi place însă să vînez şi de pe uscat. Regiunea este un loc de trecere al raşelor sălbaticе cînd coboară spre Sud, venind dinspre îndepărtatele mlaştini ale Pripetului. Sînt un bun ţintaş şi asta a făcut ca faima mea să crească în ochii insularilor, care obişnuiesc să vîneze şi nişte păsări mai mititele coborînd tot dinspre Nord, după culesul viilor. Lacomе cum sînt, ele cad victimă de îndată ce-şi pun piciorul pe pămînt. Eu însă am doborât cîteva şi din zbor. Odată am nimerit ţinta cu amîndouă ţevile puştii mele de vînătoare, ceea ce a smuls un strigăt de admiraţie grădinarului. În timp ce ne întorceam spre casă, am ţintit într-o raţă sălbatică ce zbura destul de sus, în direcţia lunii iernatice care tocmai se ridica. S-a prăbuşi în apa canalului. Eram dezamăgit, convins că n-am s-o găsesc. Dar n-a fost aşa. Tot umblînd pe urmele ei, am golit o bardacă de Chianti. Aveam amîndoi o asemenea bardacă. Eu am golit-o pe a mea ca să mă încălzesc, el, pe a lui, ca să-şi potolească emoţia... Minunată-i Veneţia.

DESPRE SCRIS, SCRIITORI ŞI CRITICI

Soţii Hemingway descind la hotelul Sherry-Netherland. Îndeplinind formalităţile, scriitorul îl roagă pe portar să fie discret şi să nu divulge nimănui prezenţa sa. Nu vrea să vadă pe nimeni, doar pe Marlene Dietrich. Apartamentul reţinut din vreme are trei camere: salon, dormitor şi sufragerie. În prag, Hemingway se opreşte şi inspectează cu privirea salonul Chippendale, strident colorat, cu cămin artificial, cu cîteva bucăţi de cărbuni din mucava.

— Halal împerechere. O.K. Pariez că i se spune «camera gotică chineză».

Doamna Hemingway se îndreaptă spre un raft de bibliotecă.

— la te uită, papa, ce şmecherie ! Nu sînt decît cotoare de cărţi.

Hemingway svîrle servieta pe o canapea de culoare stridentă şi se îndreaptă spre poliţa de cărţi, unde, rar, cu voce tare, citeşte titlurile: *Principiile de bază ale îmbogăţirii*, *Învăţămîntul în Statele Unite*, *Geografia şi etnologia Suediei*, *Dormi în pace!* de Phyllis Bentley.

— Parc-am fi pe drumul din urmă, observă el, desfăcîndu-şi nodul cravatei.

Îşi scoate apoi haina şi-o încredinţează soţiei care dispare în dormitor ca să despacheteze. Descheindu-şi gulerul, Hemingway se îndreaptă spre telefon.



3

— Trebuie s-o anunț pe Kraut.

Formează numărul, o cere pe Marlene Dietrich. Nu e acasă. Hemingway îi lasă vorbă ca îndată ce sosește să vină să cineze cu ei. Apoi sună valetul și comandă caviar și două butelii de șampanie Perrier-Jouet.

Cu pași rari, revine la bibliotecă. Se oprește nehotărît. Privește cotoarele de carton.

— Artificiale, ca și orașul !

Îi spun că în cercurile literare se vorbește mult despre el, iar criticii discută nu numai operele prezente ci și pe cele pe care abia intenționează să le scrie.

— Tocmai ăştia-s oamenii cu care nu vreau să mă întâlnesc. Cel mai puţin aci, la New York. Criticii sînt asemenea spectatorilor la meciurile de basket, care cunosc numele jucătorilor doar din programe. Facă ce vrea; nu mă interesează, fiindcă nu mi-s dragi. N-au decît să facă zarvă !

La fel de indignat este şi împotriva acelor scriitori care scriu cărţi despre război, fără ca măcar să-l fi văzut.

Valetul aduce caviarul şi şampania.

Hemingway îl roagă să desfunde o sticlă.

Doamna Hemingway revine din dormitor. Se plînge că n-a găsit periuţa de dinţi a soţului. Bineînţeles că acesta habar n-are unde a pus-o. O să-şi cumpere alta. Hemingway umple două cupe cu şampanie: îmi întinde una, în timp ce-şi înmoaie buzele în a sa. Valetul îl priveşte sfîos. Hemingway ia poziţia de gardă şi spune ceva în spaniolă. Rîd amîndoi. Hemingway pune cupa pe canapea, apoi se aşează în faţa mea.

Subit, cuprins de un val de indignare, reia firul convorbirii.

— Mi-amintesc că la izbucnirea primului război mondial, fusem atît de copleşit de evenimente, încît zece ani n-am putut scrie un rînd despre el. Rănile războiului se vindecă greu, mai ales la un scriitor. Nu reuşisem să scriu decît trei nuvele: *În ţară străină*, *Acolo unde se lăţeşte rîul* şi *Mi se închid ochii*.

Brusc, îşi aminteşte de cineva care nu se sfia să afirme că este un « Tolstoi ». În realitate, doar în tabăra cîrpacilor de la Bryn-Mawer ar fi putut fi considerat ca atare.

— Auzi cu cine vrea să se compare omul ăsta, care n-a auzit nici măcar şuierul unui glonte rătăcit? Cu Tolstoi ! Cu acela care, căpitan de artilerie la Sevastopol, era profund conştient de ceea ce scrie, fie că era în pat, fie cu vinul alături, fie într-o cameră solitară, unde se retrăgea să mediteze. Eu însumi, care am parcurs anevoie drumul de scriitor, cu greu l-am depăşit pe Turgheniev. După alte eforturi serioase, l-am învins şi pe Maupassant. Faţă de Stendhal nu mă pot lăuda decît cu două victorii nedecise. S-ar putea ca în cea de a doua să fi fost eu favoritul, dar numai la distanţa unui fir de păr. În ceea ce-l priveşte pe Tolstoi, nu m-aş putea compara cu el, decît poate dacă mi-aş pierde minţile, dau dacă poate aş reuşi să-mi modific stilul, îmbunătăţindu-l.

Romanele lui Hemingway au pornit toate de la cîte o nuvelă.

— Dar pe care n-am putut-o părăsi. Din nuvelă s-a conturat romanul, îmi spune el, pornit pe amintiri literare. La douăzeci şi cinci de ani, îi citeam pe Somerset Maugham şi Stephen Vincent



4

Benet. (Ride înfundat). Ei scriau într-una romane și eu mă simțeam stingherit, deoarece nu reușisem să scriu nici unul pînă atunci. Pe la douăzeci și șapte de ani, însă, după o pregătire de șase ani, am scris *Și soarele răsare*. L-am început la Valencia, la 21 iulie, ziua mea de naștere, și l-am terminat la Paris, la 6 septembrie. Era ceva cu totul neizbutit, așa că mi-au mai trebuit cinci luni ca să-l refac. Exemplul acesta poate că va da curaj tinerilor romancieri scutindu-i să apeleze la psihanaliști. Apropo, o dată un psihanalist m-a întrebat printr-o scrisoare ce-am reușit să-nvăț din psihanaliză? Foarte puțin, i-am răspuns, dar sper că voi ați învățat cu mult mai mult din cele cîteva opere ale mele. Curioase ființe: ar vrea

să se ia la întrecere cu un campion de basket, dar nu știu măcar să lovească mingea. Vrei să-nvingi un boxer? Înfundă-l în colțul ringului, și caută să-l lovești la plex. Când atacă săi în lături, aplicându-i directe la toată puterea.

Acestea și altele sînt precepte de viață pe care papa le-a plătit scump în viață.

Din nou se umplu cupele. Îmi mărturisește că își scrie cărțile șezînd la masă, dar că, nu de mult, și-a cumpărat un magnetofon și acum acumulează forțe ca să-l poată folosi.

— Mi-ar place să pot dicta la un dictafon. Nu mi-ar mai rămîne decît să dictez textul, pe care apoi să mi-l dactilografieze frumos secretara.

Scrie greu, îmi spune, în afară de dialoguri.

— Cînd eroii mei încep să vorbească, condeul abia de mai poate ține pasul. Simt adesea că nu-i mai pot urmări, dar cînd izbutesc sînt în culmea satisfacției. Doar fiorii zborului mi-au dat asemenea senzații. Stăpîn pe condei, mă comport cu el ca pilotul care strînge manșa cu mîna. Firește, trebuie să ții seama de anumite reguli, chiar dacă aparatul este un supersonic. Numai în felul acesta poți înțelege secretul de a pătrunde în miezul vieții. Scriitorul e asemenea unui pilot. Vă place ce v-am spus, doamnelor și domnilor?

Probabil că întrebarea aceasta are o semnificație specială pentru el, dar nu reușesc s-o aflu.

Îl întreb dacă, și în ce măsură, noua carte se deosebește de celelalte. Mă privește îndelung, malițios.

— Ce vrei să spui cu asta? mă întreabă după un minut de tăcere. Te gîndești la vreo nouă versiune: *Adio arme* combinat cu *Băieții la Adis-Abeba*, sau *Adio arme* combinat cu *Băieții în corabia contra-bandiștilor*? Nu, e vorba despre cel de-al doilea război mondial văzut de un om de la comandamentul de stat major. Cine n-a fost pifan, n-are ce căuta printre pifanii obraznici, completează el din nou indignat. Nu de ceea ce m-a șocat pe mine e vorba, ci de blestemat de trista știință a războiului. . . Poate de aceea în noul meu roman, abuzez de atîtea expresii triviale. În război nu se folosește limbajul saloanelor, chiar dacă unii eroi ai mei se străduiesc să fie eleganți. Sînt convins că am scris ceva mai bun decît *Adio*.

Iar după ce-și pipăie servieta cu manuscrisul:

— Nu mai există nici o urmă a naivităților tinereții.

Și, cu vocea obosită:

— Sînteți mulțumiți de mine, doamnelor și domnilor?

APARE MARLENE DIETRICH

O bătaie în ușă. Hemingway se ridică grăbit și deschide. A sosit Marlene Dietrich. O adevărată explozie de bucurie, revederea. Doamna Hemingway apare din dormitor să salute musafira. Marlene Dietrich se dă câțiva pași înapoi și-l măsoară pe Hemingway.

— Minunat arăți, papa, spune ea pronunțînd rar cuvintele.

— Tare mult mi-ai lipsit, fetiço, crede-mă, răspunde Hemingway, luînd poziția de gardă, în timp ce umerii i se scutură de rîs.

Marlene Dietrich e îmbrăcată într-o scurtă de lustru. Oftează, își scoate scurta, o dă doamnei Hemingway, oftează din nou, apoi se așază într-un fotoliu căptușit cu perne moi. Hemingway umple o cupă și i-o întinde.

— Kraut este cea mai bună luptătoare din cîți am văzut pe ring, mi se adresează el.

Trage scaunul lîngă Marlene apoi ca niște adevărați prieteni își trec în revistă prietenii și întîmplările proprii. Se discută despre teatru și cineaști. Pe unul dintre ei Hemingway l-a poreclit « pomanagiul mării ».

Nedumerită, Marlene Dietrich îl întreabă ce vrea să însemne « pomanagiul mării ».

— Nimic mai mult decît că marea e mult mai mare decît uscatul, răspunde Hemingway.

Doamna Hemingway, dispărută o clipă în sufragerie, revine cu tartine de caviar.

— Mary, îl convingeam tocmai pe papa că de-acum încolo trebuie să fiu foarte cuminte, pentru că sînt bunică, spune Marlene. Toate gîndurile aparțin acum copilului. Știi foarte bine ce înseamnă asta, papa.

Hemingway mormăie aprobator. Din poșeta Marlenei Dietrich apare o fotografie care trece din mînă în mînă. E a nepotului care are un an și jumătate. Hemingway e convins că va ajunge un mare campion de box și asta îl face de acum fericit.

Marlene așteaptă acum al doilea nepot.

— Am să fiu din nou bunică, papa.

Hemingway îi aruncă o privire stranie.

— Și eu am să fiu bunic peste cîteva luni. Soția lui Bumby, fiul meu, se pregătește să-mi dăruiască un nepot.

Doamna Hemingway ne destăinuie că Bumby este, de fapt, John, fiul cel mai mare al soțului ei, căpitan în armata americană și care acum se află la Berlin.

Al doilea fiu, Patrick, alintat Mouse, are 21 de ani și este student în anul II al Universității Harvard; mezinul, Gregory, alintat Gigi, în vîrstă de 18 ani, este student în anul I al Colegiului Saint-John din Anapolis.

La nuntă, Patrick a invitat-o nu numai pe actuala doamnă Hemingway, Mary, ci și pe mamă-sa, pe mama lui Gigi, Pauline Pfeiffer, a doua soție a lui Hemingway; mama lui Bumby este Hadley Richardson, acum doamna Paul Scott Mowrer, prima soție a lui Hemingway. Cea de-a treia soție a lui Hemingway a fost Martha Gellhorn.

— Tot ceea ce facem în viață, o facem de dragul copiilor, continuă Marlene Dietrich.

— De dragul copiilor, murmură Hemingway, umplînd din nouă cupele.



Marlene oftează iar. Locuiește în Plaza, dar cea mai mare parte a timpului și-o petrece la fiica ei, pe Third Avenue.

— Merită să-i vezi, papa, când pleacă de acasă, povestește ea, sorbind încet șampania. Sînt o adevărată bonă. De cum au părăsit locuința, inspectez camerele și fac ordine. Nu pot suporta un cămin lăsat vraște. Iau la rînd fiecare colțșor și deretec toată casa. Cînd se întorc ei, la 1 sau 2 din noapte, îmi strîng cîrpele și scutecele copilului și, cu bocceluța pe braț pornesc spre casă. Mă urc în taxi și șoferul, bănuind că are de-a face cu o bătrînă spălătoreasă de pe Third Avenue, mă invită să iau loc lîngă el, îmi vorbește cu compătimire. Nu mai cutez să cobor la intrarea în Plaza. Îl opresc cu o stradă mai înainte și, cu bocceluța pe braț, pornesc spre casă, spăl scutecele, apoi mă culc.

— Ești cea mai bună basket-ballistă din lume, fata mea, exclamă foarte serios Hemingway.

Din nou o bătaie în ușă. Valetul hotelului aduce niște flori împachetate într-o cutie. Doamna Hemingway desface pachetul. Sînt orhidee verzi, trimise de mama ei. Le așează în vază, apoi ne poartă în sufragerie.

Mary Hemingway și Marlene Dietrich evocă amintiri din timpul războiului. Împreună cu Ernest au trăit din plin războiul. Doamna Hemingway pe atunci Mary Welsh, era corespondenta lui *Time*, la Londra. Acolo l-a cunoscut pe Hemingway și, tot atunci, se întîlnia adesea cu Marlene Dietrich, fie la Londra, fie la Paris. Marlene Dietrich juca pe scenele armatei americane.

Hemingway o întreabă de soarta acelor discuri pe care se înregistraseră cîntece americane cu text german, cîntate de Marlene Dietrich, căci tare ar dori să aibă cîteva din ele. « Sînt în stare să-ți dau în schimb manuscrisul ultimului meu roman, fetișo, dacă ții să facem negustorie cînstită ».

— Cu tine nu fac afaceri, papa, fiindcă te iubesc, răspunde Marlene.

— Ești cea mai bună luptătoare, Kraut. Nu te întrece nimeni conchide Hemingway.

DESTĂINUIRI, ADUCERI AMINTE

A doua zi, destul de tîrziu, mă trezește telefonul. Hemingway mă roagă să vin cît mai repede la hotel. Din ton deduc că e vorba de ceva urgent. Dau o ceașcă de cafea pe gît și, cînd ajung la apartamentul lor, găsesc ușa deschisă. Intru. Îmbrăcat într-un halat



6

de baie portocaliu, puțin cam strîmt, cu o cupă de șampanie în mînă, Hemingway vorbește la telefon. Barba îi e mai încîlcită ca în ajun.

— E vorba de fiul meu, Patrik, și vreau să-i rețin o cameră. Da, P de la Patrick. Vă mulțumesc foarte mult. Vine de la Harvard.

Hemingway așează receptorul. Din buzunarul halatului scoate o cutiuță cu pilule. Cu o sorbitură de șampanie, înghite două pastile. E sculat de la orele șase; soția mai doarme. A lucrat suficient în dimineața asta și acum vrea să se odihnească, discutînd. Se trezește de cum se luminează, îmi spune, fiindcă pleoapele sale extrem de subțiri, sînt foarte sensibile la lumină.

— N-am pierdut pînă acum nici un răsărit de soare în viață. — și asta de o jumătate de veac. Azi dimineață am transcris o mare parte a romanului. De cum mă trezesc, creierul începe să închege fraze, de care trebuie să mă eliberez cît mai repede, fie rostindu-le cu glas tare, fie așternîndu-le pe hîrtie. Ți-a plăcut Kraut?

— Foarte mult, răspund.

— Mi-e dragă Kraut, mi-e dragă și Ingrid¹. Dacă n-aș fi luat-o pe Mary, și dacă n-aș iubi-o, poate că m-ar fi tentat una din ele. Fiecare are ceva ce nu are cealaltă. La fiecare dintre ele îmi place tocmai ceea ce are.

¹ Ingrid Bergman.

O clipă pare tulburat, apoi continuă:

— Nu m-aș căsători niciodată cu o artistă. Mai întâi din pricina meseriei și apoi, fiindcă lucrează în perioada cea mai dificilă a zilei.

Îl întreb dacă mai vrea să-și cumpere pardesiul. Răspunsul e afirmativ. Nu-i place însă nici graba, nici alergătura, cu atât mai mult cu cât e și frig. Lângă canapea, pe o măsuță, sînt două frapiere de șampanie, în fiecare cîte o sticlă și ghiață. Hemingway ridică o sticlă și o privește în zare. E goală. O destupă pe cealaltă și umple o cupă. «Dacă asta-i muniția mea, lasă-mă în divizia a III-a. O.K.» Brusc, se oprește și îmi spune că asta este cîntecul diviziei de infanterie.

— Îmi place să-l fredonez chiar dacă n-am veleități de cîntăreț. Ador muzica, opera, deși-s cu totul lipsit de talent muzical și voce. Am un auz excepțional, dar nu pot cînta după ureche, nici la pian. De dragul mamei, începusem să cînt la violoncel. Mă scosese chiar de la școală ca să învăț violoncelul, pe mine însă mă atrăgea fotbal-ul. Mamei i-ar fi plăcut să asculte muzică de cameră.

Pe un scaun, lângă birou, îndesată cu foi de hîrtie, ca și cum cineva le-ar fi înghesuit cu forța, servieta zace deschisă. Hemingway îmi spune că vrea să reducă din textul manuscrisului.

— Proba de foc a unei cărți constă în cantitatea de material pe care-o poți elimina. Cît timp scriu, mă simt asemenea unui leu. Folosesc mult expresiile arhaice. Oamenii cred că sînt un idiot ignorant care nu cunoaște expresiile de fiecare zi. Le cunosc foarte bine, chiar și pe cele tocite. Expresiile arhaice și cu circulație, nu vor elimina niciodată pe cele noi, dacă le folosim cu înțelepciune. Ai văzut îngîmfarea unui incult care a izbutit să învețe cîte ceva? Să știi, fata mea, că eu de la vîrsta de patru ani am încetat să mă mai joc cu ursuleții. Mă întreb acum dacă n-ar trebui să devin și eu militar pensionar și student la Harvard, că tare amărîta a mai fost mătușa Arabella din pricina mea, singurul dintre Hemingway care n-a pășit pragul universității. De fiecare dată a intervenit însă ceva, așa că nu mi-a rămas timp de învățătură. N-am absolvit decît cursurile gimnaziale și pe cele militare. Nici limba franceză n-am învățat-o metodic. Începusem prin a o citi; mai întâi știrile A. P. în englezește și apoi traducerea în vreun ziar francez. Au urmat *les événements sportifs* la care participam. Ulterior, de la cronica polițienească am trecut la rubrica *les crimes*. De aci nu mai aveam decît un pas pînă la Maupassant, care scria despre lucruri văzute și trăite și de mine. L-au urmat Dumas, Daudet, Stendhal. Cînd l-am citit pe acesta din urmă, mi-ar fi plăcut să

pot scrie ca el. Flaubert îi întrece însă pe toți, prin stilul său măestrit, prin povestirile care par că pătrund în esența lucrurilor. De la Baudelaire am învățat ritmurile *tordantes*, apoi am trecut la Rimbaud care de-a lungul unei vieți n-a reușit să învețe cum trebuie servită o minge. Gide și Valéry nu m-au învățat nimic. Cred că Valéry e mult prea subtil pentru mine. Întocmai ca Jack Britten și Beny Leonard¹.

.....
— Dacă stăm și judecăm, continuă el, cincizeci de ani nu înseamnă o vîrstă prea înaintată. Dimpotrivă, este de-a dreptul o plăcere să ai cincizeci de ani și să-ți poți apăra titlul. Eu l-am cîștigat pe al meu pe la douăzeci de ani; între 30 și 40, n-am făcut decît să-l apăr și sper că voi reuși și la 50.

.....
— Mi-s dragi campionii tineri de box, caii de curse, baletistii, campionii cicliști, femeile celebre, toreadorii, pictorii, piloții, găinarii, fanții cafenelelor, clănțăii cu renume mondial, restaurantele, vinurile bune, ziarele noi. Cu o singură condiție: să nu fiu obligat să scriu despre ei. Îmi place să corespund cu prietenii și să primesc scrisori de la ei. Aș vrea să pot gusta dragostea pînă la 85 de ani, așa cum se spunea despre Clemenceau. În nici un caz însă n-aș vrea să fiu ca Bernie Baruch, nici să moară pe bănci, în parcuri, chiar dacă plimbările prin parcuri mă încîntă, nici să hrănesc porumbei sau să-mi las o barbă lungă ca Shaw.

Pipăindu-și bărbuța cu dosul palmei, privirile melancolice i se pierd prin cameră.

— Nu m-am întîlnit niciodată cu Shaw, continuă. Nici Niagara n-am văzut-o. Basta. Îmi plac cursele de trap. Abia la 75 de ani omul atinge zenitul. Doar ratații sînt preocupați de deliciale spirituale. Dacă tot e vorba să renunți la satisfacțiile spirituale, oricît de mult ai lupta să le ai, cel puțin să renunți pe un preț cît mai ridicat. De murit, nu e prea greu.

Îl copleșește rîsul, mai întîi calm, apoi hohotit.

— Să mori, dar fără să te zbuciumi.

Ridică un fir lung de sparanghel și-l privește indiferent.

— « Doar înțelepților le este dat să înțeleagă sensul morții ».

.....
Pornim din nou și Hemingway îmi arată pe unde a traversat o dată Fifth Avenue însoțit de Scott Fitzgerald.

¹ Pugiliști americani de faimă națională.

— Pe vremea aia, Scott nu mai locuia la Princeton, dar pasiunea fotbalului continua să-l stăpînească. Idealul lui era să fie primit într-o echipă. « Mai lasă-l încolo de fotbal, Scott », i-am spus. « N-ai putea să mă lași în pace, bătrîne? » mi-a răspuns. Cum vrei să străpungi apărarea dacă nu știi să te descurci prin forfota unui bulevard? Ce, eu sînt Thomas Mann? Eu văd altfel lucrurile.

Ajungem la Abercombie and Fitchet. Hemingway e de-a dreptul melancolic. Coboară plictisit din mașină și tot astfel pășește în magazin. Îl întreb ce vrea să cumpere mai întîi: pardesiul sau poate altceva.

— Pardesiul, răspunde indiferent.

.....
Bărbatul se-ntoarce. Pe chipul mare, pătrat se citesc semnele bucuriei.

— Papa !

Urișul îl îmbrățișează și clipe lungi cei doi bărbați se bat reciproc pe umeri. Winston Guest se pregătea tocmai să urce la etajul următor ca să-și cumpere o armă de vînătoare. Ne roagă să-l însoțim. Hemingway îl întreabă ce armă vrea să-și cumpere. Guest îi răspunde: un *Mangnum* de 10 mm.

— Bună, aprobă scriitorul vîrînd în buzunar papucii aduși de vînzător.

În lift, Hemingway și Guest își destăinuie reciproc metoda folosită pentru a slăbi. Guest are acum 235 de funzi, fiindcă a practicat polo călare. Hemingway se laudă cu cei 208 pfunzi ai săi, urmare a vînătoarei de rațe sălbatice în Cuba și cărții pe care a scris-o.

— Cum stai cu cartea, papa?, se interesează Guest.

Hemingway, în poziție de gardă, rîde. E convins că și de astă dată își va menține titlul.

— Wolfie, să știi că iar merg bine cu scrisul. Nu-mi mai ronțai unghiile. Dar mi-a trebuit multă vreme pînă să fac ordine în căpă-țînă. Acum sînt convins că nu e absolut necesar ca un scriitor să-și fărîme țeasta, să sufere șapte comotii cerebrale în doi ani, să-și rupă șase coaste la 46 de ani, sau să facă radiografia hipofizei. Dragă Wolfie, dar de ce nu lași tu în pace jivinele să se bucure de birlogul lor, de pîntecele mamelor lor sau mai știu eu ce? Și izbucnește în rîs.

Guest, uriașul, hohotește.

— Tot al naibii ai rămas, papa ! Nu ți-ai lăsat ironiile pe insulă. Zău, papa, cînd mai facem o partidă?

— Oh, Wolfie, scumpul meu dobitoc !

Guest cîntărește în mînă arma și cere să-i fie trimisă acasă. Coborînd, discuția se învîrte în jurul aceluia pescar care cu un an mai înainte prinsese un marlin negru de 2006 funzi.

— Cum vă simțiți, doamnelor și domnilor ? întreabă Hemingway.

*

A doua zi, la hotel, mă întîmpină Patrick. Un tînr de statură mijlocie, foarte sfîos, cu ochii mari, extrem de intimidat, după cum i se poate citi pe față. Poartă pantaloni gri de flanel, cămașă cu guler răsfrînt, ciorapi cadrilați de lînă și pantofi-papuc. Doamna Hemingway șade la birou și rezolvă corespondența. Cînd dau să intru, ridică privirea și-mi spune : « Îl lăsăm pe papa să se îmbrace; noi o luăm înainte. »

Patrick îmi destăinuie că dacă ar fi după el ar rămîne toată ziua la muzeu, fiindcă pictează și el, dar papa trebuie să fie la amiază înapoi, deoarece ia masa cu Scribner. El însuși va rămîne pînă a doua zi la New York ca să asiste la îmbarcarea soților Hemingway.

Sună telefonul și Patrick ridică receptorul.

— Papa, mi se pare că-i Gigi !

Hemingway apare în cămașă.

— Cum îți merge, fiule ? Îl întreabă, invitîndu-l apoi să vină în timpul vacanței la Finca. Te așteptăm cu plăcere. Ți-amintești de pisica pe care o îndrăgiseși ? Îi spuneai Smelly. I-am dat acum alt nume : Extase. Fiecare pisică își cunoaște numele.

Închide telefonul și, mîndru, ne spune că Gigi este un excelent vîntător; la unsprezece ani a luat premiul al doilea la un concurs de tir în Cuba. Un adevărat *true gen*, nu-i așa Mouse ?

— Așa-i, papa.

Îl întreb ce înseamnă *true gen* și Hemingway mă lămurește că-i o expresie englezească *slang*, derivată din noțiunea de inteligență și înseamnă *instruit*. Are trei grade de comparație : *gen*, *true gen*, în cazul cînd cineva știe să te informeze perfect, și *very true gen*, atunci cînd ai de a-face cu cineva pe care te poți bizui.

Privirile i se opresc pe orhideele verzi : « Mie, mama nu mi-a trimis niciodată flori. » Mama scriitorului are aproape 80 de ani. Locuiește la River Forest în Illinois. Tatăl, fost medic, a murit de mult; s-a sinucis, trăgîndu-și un glonte în cap, pe vremea cînd Hemingway era încă un copil.

— Și-acum porniți, dacă mai vreți să ajungeți la muzeu, ne sfătuiește Hemingway. I-am comunicat lui Charles Scribner că

mă reîntorc la ora unu. Pe mine vă rog să mă scuzați; trebuie să mă spăl. Am impresia că într-un oraș mare trebuie să te speli și pe gât.

Se-ntoarce în dormitor. Aflu de la doamna Hemingway că Ernest este al doilea dintre șase copii. Marcelline e sora lui cea mai mare, urmată de Ernest, Ursula, Madeleine, Carol și mezinul, Leicester, singurul frate al scriitorului. Toate surorile poartă nume de sfinte; fratele său, Leicester, este acum atașat al Ambasadei americane din Columbia.

CEZANNE, DEGAS, BACH ȘI BREUGHEL

În sfârșit își face apariția și Hemingway, îmbrăcat în noul pardesiu. Doamna Hemingway și Patrick își pun fulgarele și coborâm. Fiindcă plouă, ne urcăm la rezezeală într-un taxi. Hemingway pare taciturn; nu scoate un cuvânt; fredonează doar o melodie și urmărește cu privirea forfota străzii. E de-a dreptul nefericit când nu poate ședea alături de șofer, îmi spune soția lui.

Hemingway zărește câteva păsări.

— Iată că și-n orașul ăsta trăiesc păsări; nimeni însă nu le ia în seamă. La New York nici păsările nu se pot ridica prea sus.

La poarta muzeului zărim șiruri lungi de elevi intrînd doi câte doi. Hemingway își face loc printre ei. În hall se oprește, scoate din buzunar un șip de argint, îi deșurubează dopul și trage o dușcă serioasă. Vîră sticla în buzunar și o întrebă pe soția lui: ce vrea să vadă mai întîi, pe Goya sau Breughel? Doamna Hemingway opinează pentru Breughel.

— Mi-am completat știința scrisului contemplînd tablourile de la Luxembourg, evocă scriitorul. N-am absolvit cursuri superioare, dar cînd ești însetat de cultură și intrarea la muzeu e gratuită, e natural să vizitezi muzeele.

Se oprește în fața unui portret de bărbat, atribuit lui Tizian sau Giorgione. «Amîndoi sînt fii ai Veneției», murmură scriitorul.

— Mie-mi place mult tabloul ăsta, papa, spune Patrick arătînd «Portretul lui Federigo Gonzaga» de Francesco Francia (1500—1540).

Tabloul reprezintă un băiețel cu păr lung, cu pelerină, pe fundal de peisaj.

— Fundalul ne chinule și pe noi cînd scriem, Mouse, spune Hemingway, arătînd niște copaci. Scrisul e totdeauna un chin.

Doamna Hemingway ne strînge în jurul ei, în fața tabloului lui Van Dyck *Portretul artistului*. Hemingway își manifestă încîntarea clătîinînd din cap.

— Aveam în Spania un șef de gonaci, pe care-l chema Whithey Dahl. Într-o zi, acest Whithey vine la mine și mă întreabă: « Mister Hemingway, Van Dyck e într-adevăr un pictor mare? » Firește că este, i-am răspuns.

— Atunci să știți că sînt foarte încîntat. Am acasă un Van Dyck care-mi place foarte mult.

A doua zi, Whithey a fost împușcat.

Ne oprim în fața pînzei lui Rubens *Victoria lui Cristos asupra păcatului și a morții*. Isus e înconjurat de șerpi și de îngeri. De printre nori îl privește cineva. Păreră doamnei Hemingway este că acest tablou diferă foarte mult de celelalte ale lui Rubens.

— Într-adevăr e pictat cu mare măiestrie, remarcă Hemingway. Îndrăgostitul de artă recunoaște un tablou pînă și prin miros, precum un ogar vînatul. Iar dacă mirosul i se ascute, oricît de sărac ar fi, trăiește în bogăție în preajma marilor pictori.

Încîntați, ne îndreptăm spre sala Breughel, care însă e închisă. Un aviz ne lămurește: Închis pentru renovare.

— Trebuie să-i iertăm, chiar dacă n-am să-l văd pe bunul meu Breughel, cu acel minunat tablou al secerișului. Rîndul numeroșilor secerători cu figuri geometrice, în mijlocul căpițelor, parcă exală mereu căldură, menționează Hemingway trăgînd o dușcă din șipul de argint.

Sîntem acum în fața pînzei, în tonuri verzui, *Toledo*, a lui El Greco.

— Cred că e cel mai bun tablou din muzeu, deși nu se compară cu acela al lui Cristos.

Patrick e preocupat de alte tablouri care însă nu întrunesc sufragiile lui Hemingway. În asemenea ocazii între tată și fiu se iscă totdeauna dispute legate de probleme de tehnică. Patrick își scutură capul, zîmbește, dar nu uită să menționeze că apreciază părerile tatălui său. Hemingway i-o retează scurt.

— Nici în iad n-aș vrea să fiu critic de artă. În fața unui tablou n-am altă pretenție decît să privesc, să contempļu, să învăț. Asta de aici, bunăoară, este sublim.

Se retrage cîțiva pași îndărăt ca să admire *Portretul colonelului George Coussmaker* de Reynolds. Colonelul e înfățișat rezemat de un copac, ținînd frîul calului în mînă.

— Pezevenghiul ăsta de colonel a fost în stare să-l plătească pe cel mai bun portretist al vremii ca să-i facă chipul, rîde malițios Hemingway. Ia priviți-l ce îngîmfat este, ce forță emană carura calului, ce picioare înfipite are colonelul. E numai îngîmfare în el în felul cum se reazimă de copac.

O vreme, răsfițați, privim fiecare cîte un tablou, pînă ce Hemingway ne cheamă să ne arate o pînă care poartă titlul *Catherine Lorilland Wolfe* scris cu litere mari, iar numele pictorului, Cabanei, scris cu litere mult mai mici. « Ceva asemănător m-a tulburat și de mine în copilărie, la Chicago. Pe atunci pictorii mei preferați erau Bunte și Ryerson. În realitate, acestea erau numele unor bogătași din Chicago. Nu știam pe atunci că numele pictorului nu se scrie cu litere mari sub tablou. »

Pe măsură ce ne apropiam de tablourile lui Cezanne, Degas și ale altor impresionisti, Hemingway devine tot mai expansiv. Ne ține o prelegere despre succesele, felul de muncă al pictorilor și despre tot ceea ce putem învăța de la ei.

Patrick ascultă cu evlavie cuvintele tatălui său, dar pare plictisit de explicațiile referitoare la tehnica combinării culorilor. Hemingway contemplă minute în șir pînza lui Cezanne *Stînci în pădurea din Fontainebleu*.

— Vezi, cam asta căutăm și noi scriitorii; știm că stîncile trebuie escaladate, pădurile trebuie străbătute. Excluzîndu-i pe cei vechi, Cezanne e pictorul meu preferat. E un pictor minunat. Iar al doilea, este Degas. N-am văzut nici un Degas neizbutit. Știi ce făcea Degas cu picturile pe care le socotea nereușite? Le pune pe foc !

Și Hemingway trage din nou o dușcă din șipul de argint. În fața pînzei lui Manet *Portretul domnișoarei Valtesses de la Bigue* reprezentînd o tînră blondă cu cocul în vîrfurile capului, Hemingway se oprește și o contemplă o vreme în tăcere. Apoi îndepărtîndu-se, ne spune:

— Manet a fost un mare maestru în arta redării adevăratei nevinovății, a aceleia de dinaintea epocii cînd apar iluziile pierdute.

Și apoi în timp ce colindăm sălile muzeului:

— Eu descriu peisajele exact cum le picta Cezanne. De la el am învățat să descriu, într-o vreme cînd, flămînd, străbăteam de sute și sute de ori sălile Luxembourgului. Sînt sigur că dacă ar mai trăi, Paul ar fi încîntat de descripțiile mele de peisaj dar și mai încîntat că arta am învățat-o de la el. De mare folos mi-a fost și muzica lui Johann Sebastian Bach. În primul capitol din

Adio arme am repetat în mod conștient conjuncția «și», întocmai cum intenționat a folosit și Iohann Sebastian Bach anumite tonuri, când compunea muzica pentru orgă. Uneori mi se pare că scriu întocmai cum compunea Johann, sau, în orice caz, așa cum i-ar plăcea lui să scriu. E foarte ușor să fii fericit în preajma artiștilor, atunci când îți dai seama că de fapt înveți de la ei.

— la te uită papa, spune Patrick, în fața tabloului lui Carpaccio *Meditație la patimile lui Cristos*, câte animale ciudate și câte elemente biblice sînt în acest tablou.

— Toți pictorii aceștia, explică Hemingway, pornind de la subiecte biblice, și-au plasat tema în cadrul natural al Italiei, acolo unde se născuseră și iubiseră. Firește, tabloul trebuia să reprezinte Palestina, dar Palestina era mult prea departe pentru ei. De aceea pentru a reda necunoscutul, au plasat în pînzele lor papagali roșii ca sîngele, corbi și leoparzi. Pictorii acelor vremuri cugetau în felul următor: dacă e vorba de Orientul îndepărtat, toate elementele trebuie să fie fabuloase. Numai în acest chip ne putem da seama de ce apar în tablouri pînă și maurii, dușmanii de veacuri ai venețienilor.

Se oprește o clipă, încercînd să mai descopere ceva:

— Fiind oameni, uneori sufereau de foame și atunci plasau în tablou chiar iepuri. Pe legea mea, Mouse, zău că am văzut niște tablouri frumoase. Nu crezi că sînt suficiente cele două ore petrecute aici?

Fiind toți de acord, Hemingway ne îndeamnă să ne luăm rămas bun de la Goya pe care-l vom vedea la întoarcerea din Europa.

Părăsim muzeul. Ploaia continuă să cearnă.

— La dracu, n-am nici un chef să colind prin ploaie, se burzu-luiește Hemingway.

În romînește de L. VOITA

IMAGINILE:

1. Hemingway în 1961
2. Dealurile verzi ale Africii
3. După rațe sălbatice
4. Din nou în Africa
5. Hemingway și soția sa Mary, acasă în Cuba
6. Hemingway, pilot al Forțelor Aliate, după debarcarea în Franța
7. La poalele lui Kilimanjaro



Northrop Frye și ambițiile sistemului

Unul dintre cuvintele magice ale vieții culturale americane este, în ultima vreme, cuvântul *structură*. Având sensul liniștitor de « ordine », dar dînd și sentimentul profunzimii prin conotațiile de « complexitate » pe care le degajă, cuvântul *structură* poate fi aplicat în cele mai diverse momente și cu cele mai diverse scopuri. Există astfel o lingvistică structurală, fiică a unei îmbinări interesante dintre psihologia experimentală behavioristă și logica matematică, lingvistică pentru care realitatea limbii contează mai puțin decît construcțiile cercetătorului. Există o sociologie structurală, o pedagogie structurală, o folcloristică structurală, o muzică structurală, bineînțeles o pictură structurală. Un important congres interdisciplinar a încercat chiar, cu cîțiva ani în urmă, să definească termenul *structură* în științele umanistice, dar fără rezultat. În Franța, unde doctrinele freudiene au început să părăsească manualele de snobism și să domine manualele universitare (și în orice caz tezele de doctorat), în spațiul liber se insinuează tot mai des întrebarea « Dumnezeu este-El structuralist? ». Nostalgia structurii trebuie poate legată de triumful matematicii în științele pozitive și de cuceririle ei, recent începute, în științele umanistice. Sistemele logistice ipotetico-deductive, pornind de la un mic număr de ipoteze inițiale pe care le dezvoltă într-o deducție completă, corespund vechilui vis al unei științe perfecte, matematizate și fără fisuri a adevărului, vis astrologic hrănit de Raymond Llull și ironizat de Swift. Ce poate fi mai exact și mai limpede decît să construești teoria desăvîrșită a unui anumit domeniu, plecînd de la cîteva definiții și teoreme, apoi la nesfîrșit combinate între ele, așa cum se procedează în logică? Structura devine astfel aparentă în toate secretele ei și orice altă cercetare afară de cea structurală își pierde sensul! Este cea ce încearcă să facă, în teoria literaturii, Northrop Frye.

Sistemul lui urmărește să înglobeze într-o rețea de noțiuni unitară diversitatea actualelor curente din critica literară. Contradictorii între ele, dorința de a fi sistematic și dorința de a fi exhaustiv duc la o construcție foarte complicată, cu nenumărate coordonate și categorii, la un ansamblu baroc interesant, plin sugestii și de observații juste, dar din care nu lipsesc porțiuni cu totul fabuloase, puse sub semnul atotputernic al *structurii*. În momentul de față, crede N. Frye,

¹ NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press

critica se află într-o fază inductivă. Observațiile valabile, dar disparate, ale diverselor curente din critică trebuie legate între ele, într-o structură coerentă, de o teorie unitară. Această teorie poate exista, dat fiind că ea pornește de la postulatul unității obiectului ei de studiu, adică a literaturii înseși. Această teorie întreține relații cu domeniile vecine, Istoria, psihologia, etnografia ș.c.l. dar nu se lasă subordonată vreunuia. Aceasta este tactica teoriei structurale atunci când vrea să cucerească un teritoriu nou: întâi observă că disciplina de cucerit se pierde în inducții fără perspectivă și o acuză de subordonare la discipline vecine. Urmează cunoscutele promisiuni de autonomie și coerență și, după puțin timp, disciplina de care e vorba cade în lanțurile logicii și matematicii.

Northrop Frye își construiește teoria în etape. La început opera literară este examinată aparte, fără legătură cu universul care o produce. Dar acest nivel al teoriei nu este cel retoric, așa cum știam din vechile manuale de teoria literaturii. Structura operei literare izolate este o teorie a *modurilor*, clasificate după tăria morală a aeroului. Modul mitic este cel în care eroul — ființă divină — îi întrece pe ceilalți oameni *ca natură*. În tragedie modul mitic e reprezentat de tragedia dionisiacă: moartea zeului; în comedie de mitul acceptării unui erou în societatea zeilor (Hercule). Dacă eroul este superior *în grad* celorlalți oameni și propriului său mediu, narațiunea este ceea ce englezii numesc *a romance*, adică un amestec de real și fabulos specific romanelor cavalești și pastorale. În modul *mimetic înalt* eroul este superior în grad celorlalți oameni, dar nu mediului său natural. Tragedia clasică este un bun exemplu de mod mimetic înalt. În ea încep să se strecoare nuanțe de ironie: catharsisul aristotelic n-ar fi, după N. Frye, decât conștiința contrastului dintre eroismul divin al eroului și ironia umană a nereușitei lui. Când eroul nu e superior nici celorlalți oameni nici mediului său, modul este *mimetic comun*. În aspectul lui tragic acest mod cunoaște înflorirea patosului — eroul este izolat datorită *slăbiciunii* sale, ca în tragedia romantică (*Chatterton* de A. de Vigny sau chiar *Hernani* de Victor Hugo) și nu datorită măreției sale, ca în tragediile clasice. Comedia mimetic — comună este noua comedie greacă (Menandru) și comedia clasică franceză. Dacă, în sfârșit, eroul este inferior mediului său, modul devine *ironic*. În comedie modul ironic implică excluderea eroului, ca șap ispășitor, din mediul său (Falstaff, unii eroi ai lui Chaplin). În tragedia modernă, modul ironic, tot mai des folosit, tinde spre fuziune cu modul mitic. *Procesul* lui Kafka este o tragedie mitico-ironică. Reînceperea ciclului nu este întâmplătoare. Din antichitate și pînă azi se observă o deplasare treptată a literaturii dinspre modul mitic spre cel ironic. Fuziunea actuală a extremelor arată poate o tendință de revenire la modul mitic.

Construcția e complicată, după cum se vede, dar parțial aplicabilă. Ciclul însă nu este perfect și succesiunea în timp a modurilor e mai neregulată decît crede N. Frye. Literatura latină a cunoscut modul ironic (Petroniu, *Satiricon*). Ovidiu este un reprezentant al modului mimetic comun. Lirica lui recurge la efecte patetice, prezintă un erou slab, covârșit de mediu. Modul ironic coexistă cu cel mimetic înalt în literatura secolului de aur spaniol, cînd tragediile lui Lope de Vega și Calderón erau acompaniate de romanele picaresci. Chiar în ziua de azi, modul ironic nu e nici pe departe dominant. Poezia lui Stefan George sau tragediile lui Claudel merg în cea mai perfectă linie a mimeticului înalt.

Pe N. Frye nu-l preocupă însă mai ales structura operei literare izolate, ci structura *întregii* literaturi. Accentul este pus de astă dată pe convenția literară, pe literatura ca întreg. Simbolul devine imaginea tipică, repetată adesea, arhe-

tipul, adică «un simbol care leagă un poem de altul, ajutînd la unificarea și integrarea experienței noastre literare». Desigur, arhetipurile se studiază mai ușor în literatura naivă și convențională. În faza arhetipică narațiunea tinde spre recurență, deci spre *ritual*, iar ideea literară spre dorință, adică spre *vis*. În analiza arhetipurilor N. Frye suferă influența lui Frazer și a lui Jung, arhetipurile sînt preluate sau din mitologia comparată (moartea zeului, țapul ispășitor) sau din psihanaliză (complexul lui Oedip). Evident, arhetipurile nefiind literare, sistemul lui Frye suferă de ceea ce autorul lui condamnase inițial la alții: cade în sclavia unor discipline învecinate.

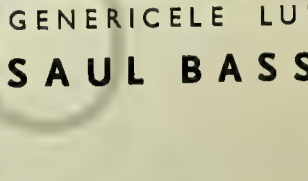
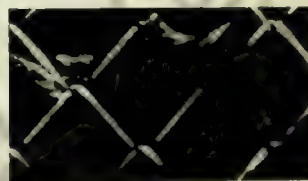
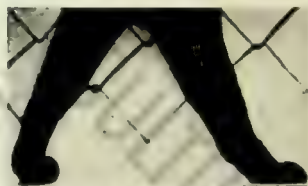
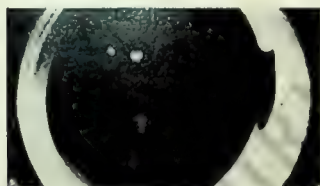
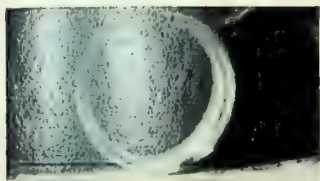
Dar simbolurile care revin, arhetipurile, ce sînt? Sînt personaje? Tipuri de subiect? Conflicte foarte frecvente? Anumite rezolvări? Deficiența terminologiei lui N. Frye, este că, arbitrară, include prea multe lucruri diferite sub aceeași etichetă. Dacă în folclor sau în mitologia comparată se poate vorbi de *tipuri*, sau chiar de arhetipuri, pentru că obiectul de studiu, de pildă, mitul, e uniform, în cazul literaturii arhetipul are un efect simplificator. Nu este oare mai eficientă vechea analiză a istoriei unor teme literare? Nu evită ea exagerările pe care N. Frye le face, ca și psihanalistii de care este influențat, cînd identifică în diferite opere literare, cu orice preț, anumite arhetipuri? A vedea în *Bolnavul închipuit* de Molière o manifestare a mitului regelui bătrîn și bolnav, ca în romanele Graalului — și în reluările moderne ale lui T.S. Eliot — a găsi în farsa din ultimul act, cînd Argan se prefacă mort pentru a pune la încercare dragostea, de fapt prefăcută și interesată, a soției lui de-a doua, o moarte și o renaștere rituală, ca în mitul lui Osiris, a vedea în gingașa convorbire dintre Argan și șireata lui fetiță, Lulson, un substrat erotic, înseamnă a da dovadă de o pătrundere atît de mare încît, vorba lui La Rochefoucauld, își depășește cu mult țînta, evident, fără s-o atingă. Totuși N. Frye știe că Molière și publicul nu se gîndesc niciodată la înfricoșatele mistere ascunse în comedia *Bolnavul închipuit* și în toate comediiile din lume, dar își justifică analiza arhetipurilor susținînd că, indiferent de conștiința autorului, simbolurile se găsesc în operă, latente, iar cercetătorul este îndreptățit să le descopere. Dar acest lucru înseamnă identificarea literaturii cu visul și a criticii cu psihanaliza mitologică. Unitatea «structurală» a literaturii dobîndită cu acest preț nu trezește interes. Arhetipurile lui N. Frye unifică literatura într-un imens tot, folosind exact acele elemente care nu se găsesc în opera literară, ci sînt introduse acolo de cercetător.

Ultimul eseu din volum *Critica retorică: teoria genurilor*, venind după lucrările lui E.R. Curtius, W. Kayser și H. Lausberg, de la care însă nu pornește, pare mai puțin interesant. Notabilă este totuși încercarea de a introduce eseu literar în cadrul genurilor prozei. N. Frye reinvie o categorie literară uitată: satira menișcană, pe care o numește anatomie (Balzac și Negruzzi ar zice «fiziologie») și pe care o definește ca avînd o «mare varietate tematică și un accent puternic de idei». În această categorie intră dialogurile lui Platon și *Anatomia melancoliei* de Burton (și *Fiziologia căsătoriei* de Balzac și *Banchetul* lui Kierkegaard, am adăoga).

După cum se vede avea de-a face cu un fel de sistem «ipotetico-deductiv», cu o sistematică literară fără filologie, exact inversul tentativei lui E.R. Curtius, *Literatura europeană și evul mediu latin*. Dacă pentru E.R. Curtius unitatea literaturii europene se bazează pe realitatea unei retorice unice, a unor *topoi* (locuri comune) și a unor teme literare de mare circulație, care pot fi extrase de cercetător prin asidua luptă filologică cu masa textelor, critica arhetipală a lui N. Frye postulează unitatea literaturii și o ilustrează prin deducții simetrice, pornind de la datele etnologiei și psihanalizei. Construcția lui Frye are, din

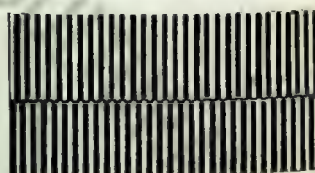
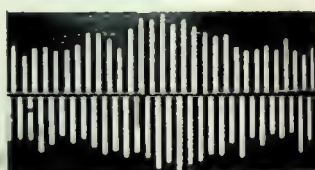
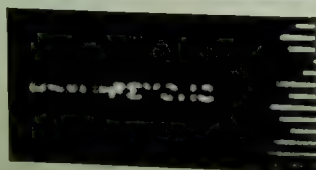
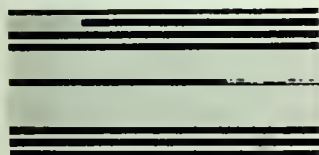


această cauză, « ferestre false » care nu dau spre nici o încăpere. Și în primul rând sînt false acele ferestre care nu dau spre literatură, ci spre domenii conexe. Studiarea raportului dintre literatură și domeniile învecinate e indispensabilă, dar cu condiția păstrării barierelor. Meritul criticii marxiste este tocmai punerea literaturii în raport cu domeniile învecinate, cu alte produse ale suprastructurii și cu viața socială însăși. Raporturile urmărite în critica marxistă sînt raporturi reale, fundamentale și nu raporturi întîmplătoare, de multe ori inventate de cercetător, ca la N. Frye. Includerea mitologiei în literatură nu poate fi justificată, după cum nici critica biblică nu este critică literară. Lărgirea noțiunii de literatură în așa fel încît să cuprindă tot ce e *naștune*, inclusiv părțile narative ale religiilor, duce la slăbirea puterii criticii. Către sfîrșitul cărții, N. Frye, socotind literatura drept o formă a cunoașterii mitice, aduce aminte de o observație a lui Platon potrivit căreia există doar două instrumente de cunoaștere: mitul și matematica. Dar știința miturilor — în sensul pe care Platon îl dă cuvîntului — este o știință ale cărei secrete s-au pierdut. Literatura nu este, eventual, decît o formă degradată a acestei științe. Depășările analogice de care vorbește N. Frye sînt, de fapt, Indici ai « neputinței » literaturii de a se ridica pînă la mit. Între modul mitic și modurile mimetice s-a produs în realitate o imensă ruptură, care compromite unitatea construcției lui N. Frye. Construcția lui N. Frye are și defectul că este greu aplicabilă. Incluzînd, în diferite trepte, diferite metode de lucru, sistemul lui N. Frye nu generează el însuși o metodă, ci încearcă mai ales să fie o *Summa* critică o teorie peste metode. Pe N. Frye nu-l preocupă în primul rând înțelegerea cît mai exactă a textului literar, explicarea lui corectă și ușurarea lecturii, scopuri nobile pentru afirmarea cărora a activat cunoscuta școală neo-critică americană (J.C. Ransom, Cl. Brooks, R.P. Blackmore, I.A. Richards etc.), ci înțelegerea cît mai complicată a textului literar, interpretarea lui fabuloasă, ducînd la îngreunarea lecturii. Cum mai poate cititorul gusta comedia în esența ei comică, dacă știe că înveselitorul Argan este de fapt Osiris, superbul zeu ucis mișelește? Și ce va înțelege spectatorul din noblețea morală a lui Hamlet care își sfătulește mama, dacă N. Frye urmînd pe alții îl va strecura în suflet analogii bănuitoare cu Oedip? Departe de a duce la o unificare a literaturii, la o « structurare » a ei, acest tip de critică provoacă unele confuzii, amestecă planurile și distruge unitatea operei literare, deci sursa bucuriei estetice. În afară de aceste obiecții fundamentale, cărții lui N. Frye i se mai pot aduce obiecții de amănunt, mai ales în ce privește definițiile, care, după cum s-a văzut din definiția simbolului, nu urmăresc să caracterizeze esența fenomenului, ci, după obiceiul empirismului logic, doar să izoleze fenomenul. Terminologia este adesea metaforică, pînă la fantastic. Tipurile de naștune sînt astfel puse de Frye sub semnul primăverii (comedia), al verii (inocența: *romance*), al toamnei (tragedia) și al iernii (experiența: satira și ironia). I se mai poate imputa lui N. Frye sărăcia exemplificării, culeasă aproape exclusiv din literatura greacă veche și din literatura engleză. Inteligența entuziasă a autorului, justețea multora din categoriile stabilite, spiritul sistematic împins pînă la erlosm, sînt incontestabile, din păcate însă puse în slujba unui structuralism nu lipsit de fanatism.



GENERICILE LUI SAUL BASS

Generic pentru «WALK ON THE WILDESIDE»,
film despre criza americană din 1930



Generic pentru filmul lui ALFRED HITCHCOCK
«PSYCHO»

MORALITATE ȘI SENZAȚIONAL

EUGEN SCHILERU

Despre
romanul polițist,
romanul negru,
romanul de „suspense”
humorul negru
și
literatura
de
„science fiction”

Cercetătorilor literaturii, începînd cu sociologii și încheînd cu stilștii, le-a fost întotdeauna greu să condamne un gen literar în întregime. Unanimitățile, dacă și cite au fost, s-au întrunit mai curînd în jurul unor opere care aparțineau aceleiași specii sau aceluiași gen.

Înainte de a emite o judecată de valoare asupra romanului polițist, romanului negru, romanului întemelat pe groază etc. specialiștii sînt mai înțîlți tentați să stabilească încrengăturile, înrudirile, distincțiile, prealabile oricărei evaluări critice corecte. După ce ai stabilit toate acestea, pe baza unei inventarii în extensiune și a unei analize în adîncime, îți dai seama că există autori și autori, opere și opere, adică poziții filozofice și finalități etice eronate și dăunătoare sau dimpotrivă. De mult, Delacroix observase că există, între bucătar și artist, o mare asemănare. Bucătarii și artiștii proști folosesc aceleași materiale, ingrediente, etc. ca și cei buni. Cu aceeași materie epică, același fel de a construi conflictul lese un roman polițist, negru, de groază etc. bun sau rău. Și cînd spunem bun sau rău nu avem în vedere doar o valoare estetică ruptă de etică, ci înțelegem « cu valoare educativ-formativă » sau, dimpotrivă, nociv. Căci, în ultima instanță, nimic nu este absolut gratuit, absolut neangajat și nesimptomatic.

În jurul romanului polițist, s-a scris o voluminoasă literatură critică: — eseuri pertinente, ca acelea iscălite de G. K. Chesterton, Roger Caillois, Jorge Luis Borges și ample teze de doctorat, studii cu caracter sociologic, etc. Citiți nu au căutat să-i stabilească începuturile, urcînd pînă la enigma pusă de către Sfinx lui Oedip ! Dar un asemenea fel de a judeca este eronat în măsura în care nu ține seama de determinantele social-istorice, de faptul că romanul polițist a apărut în condiții social istorice precise. Fiindcă nu toate romanele de aventuri sînt și polițiste și invers. Fiindcă nu toate enigmaticele sînt de tip polițist ș.a.m.d. Dar e îndubitabil că, precedat de romanul în fascicole, cel polițist a început să se cristalizeze paralel cu dezvoltarea poliției politice sub monarhia restaurată și sub Napoleon al III-lea. Vidocq, publicîndu-și memoriile, lasă să se profileze un tip de polițist destul de priceput, ale cărui succese se întemeiază mai mult pe informatori, pe acțiune și pe îndrăzneală, decît pe deducție, pe raționamentul de mare stringență logică, în care excelează Auguste Dupin al lui Edgar Allan Poe, Lecoq al lui Gaboriau, Sherlock Holmes al lui Conan Doyle sau detectivii invenția de romancierii de mai târziu. Și, deși în romanul polițist s-au dezvoltat școli și stiluri diverse, care necesită o subdivizare a lui, totuși aceasta a devenit linia cea mai reprezentativă: — linia raționamentului logic, a deducției conform logicii formale. Și se poate spune că, cu timpul, carnea romanească a început să conțeneze tot mai puțin, romanul polițist tinzînd spre ecuația algebrică, spre problema propusă cititorului, spre rezolvare, la fel ca și o problemă de algebră, de șah etc. La autorii mai puțin înzestrați literar, aceasta a provocat o adevărată rarefiere a atmosferei, o transformare a mediilor, situațiilor, personajelor, în scheme. Abstractizîndu-se, dirijînd atenția, interesul, tensiunea cititorilor, nu spre acțiunea propriu-zisă, ci spre o ecuație algebrică, această direcție importantă a romanelor polițiste a ajuns să se caracterizeze printr-o anumită amortizare a violenței. Lucrînd cu viruși diminuați sau uciși, s-ar putea spune că acest sector al romanului polițist a devenit mai inofensiv, dacă nu ne-am da seama că, în același timp, apare și un anumit indiferentism etic față de delict sau crimă. Căci cum ar fi considerată, etic și pedagogic, predarea logicii formale doar cu ajutorul și pe baza unor exemple în care s-ar vorbi de delict și crime ? În romanele polițiste, despre delict e vorba mai rar (Erick Kästner în « Miniatura furată » sau Pierre Boileau în « Odiha lui Bacchus », punînd și descifrînd enigma dispariției unor opere de artă, au realizat opere lipsite foarte des. Dar ori despre ce-ar fi vorba, ele se structurează etic pe un manichism, pe neta împărțire între buni și răi și pe triumful celor dintîi. Cînd se face procesul romanului polițist sau al unei categorii de romane polițiste sau al unei lucrări cu acest caracter, se are însă în vedere măsura în care autorul, descriînd violența, crima etc. s-a complăcut în această descriere. Desigur, s-ar putea imagina și s-au și imaginat, dar într-un mult mai mic număr, și romane care, propunînd spre rezolvare o enigmă, ar exclude infracțiunea, delictul crima. Pierre Mac Orlan spunea, într-o zi, că, după el, căutarea, de către un șomer, a unei bucăți de pîine, e o întreprindere mult mai aventuroasă decît urmărirea, de către detectiv, a unui delicvent. Se pot imagina romane întemeiate pe descoperirea unui fals în artele plastice sau a putea astfel schimba și spori valoarea nutritivă a romanelor de acest gen. Care, dacă pentru unii intelectuali constituie un derivativ, o evaziune și sînt consemnate cu o conștiință adecvată, fără nici o superfețășie, nu au nici o

valoare spiritual nutritivă. Și cred că acesta e unghiul din care trebuie condus procesul, deși acuzația nu se poate opri aici. Căci problema influențării rămîne încă deschisă și, dacă e dificil de afirmat că romanul polițist e generator unic și direct de infracțiuni, delictе și crime — ceea ce ar însemna să nu ținem seama de condițiile economice, sociale, morale, proprii societății în care criminalitatea se află în creștere, să nu ținem seama, de pildă, că mai întîl a existat «gangsterismul» ca fenomen, mai întîl a existat «Sindicatul crimei» și de abia după aceea o literatură consacrată lor — nu e greu de văzut că, într-un roman de acest gen, mai întîl există violență și de-abia în final pedeapsa și că nu toate vîrstele și formațiile de cititori sînt mai atenți la ultima decît la prima, citesc lucrarea «cum grano salis» și transpun totul în termeni de ecuație algebrică, adică abstractizează. Avocatul apărării ar putea răspunde că tragedia greacă sau teatrul elizabetan au adus în scenă fărădelegi și mai atroce, fără a fi totuși încriminate. (Nu se întemelază oare «Arden Feversham» pe o intrigă de roman polițist, mai e această piesă un «thriller» de tip Hitchcock?) Ba, dimpotrivă, unele, adică primele, i-au servit lui Aristot pentru a-și fundamenta teoria «catharsisului», a «defulării eliberatoare», cum ar spune un psihiatru modern. Numai că, în lucrări ca acelea menționate, ponderea spiritual nutritivă, etică și estetică, este alta, iar complacerea în descrierea violenței cvasi-inexistentă.

Dacă ne-am oprit un moment asupra romanului polițist nu a fost decît din motive de clasificare literară. Căci procesul la care ne-am referit ar cere o dezbaterе mai amplă și infinit mai multe distincții.

De la o vreme, din el s-au desprins ramuri care, curînd, s-au autonomizat. Așa s-a întîmplat cu romanele numite negre. Nu pentru prima oară, în istoria literaturii, se dădea unor producții literare, această denumire. Despre romanele gotice sau negre se vorbea cu mult mai înainte. E probabil ca începuturile să le fi făcut Horace Walpole, al IV-lea conte de Oxford (1717—1797), politician mediocru, erudit interesat în istorie mai mult de aspectele cu caracter de scandal, prozator și dramaturg sofisticat și autorul a peste 3000 de scrisori pline de strălucire. Această minte pe care Macaulay o numea «morbida și dezordonată» e autorul «Castelului din Otranto» (1764—65), adevărat manifest al romanului preromantic englez, primul roman «gotic» sau «negru», amestec de fantastic, adesea de groază, și de senzualitate, sub care se întîndeau apele negre ale iraționalismului. Ann Radcliffe (1764—1823) continuă, mai cu seamă cu «Misterele din Udolfo» (1794) și cu «Italianul sau Confesionalul penitenților negri» (1797) această linie care, ca și la Walpole, se inspira din principiile expuse de Burke în «Cercetare filozofică asupra frumosului și sublimului». Ambianțe medievale, cu castele în ruină, coridoare, uși și trape secrete, apariții misterioase, fantasmagorice, răpiri, violențe exercitate asupra unor tinere lipsite de apărare (ceea ce nu va fi lipsit de influență asupra Marchizului de Sade), crime, și un neconținut amestec de sentimentalism seecentesc, senzualism, fantastic și groază. Spre deosebire de Walpole, Ann Radcliffe păstrează, din spiritul iluministic al veacului, necesitatea de a explica, prin cauze naturale, tot ceea ce Walpole lăsa în supranatural. (Această atitudine va fi continuată de Mary Shelley, al cărui «Frankenstein» e un joc al fanteziei în jurul unor descoperiri ale biologiei științifice a cărei adevărată era soția poetului). Pricepută în descrierea naturii și în construirea a ceea ce noi numim astăzi «suspense», Ann Radcliffe nu avea totuși acea putere de a făuri imagini neliniștitoare, obsedante, fascinante, de care dăduse dovadă Horace Walpole în romanul menționat. Poate însă că cel mai puternic

dintre autorii de asemenea romane a fost Matthew Gregory (Monk, după titlul romanului său) Lewis (1775—1818), diplomat, poliglot emerit, om de mare cultură, autorul romanului « Călugărul » (1796), roman care s-a bucurat de aprecierea lui Byron și a multor romantici germani și francezi, pentru a fi redescoperit, în timpurile noastre, de Antonin Artaud și de suprarealiști (care de altfel au reeditat și lucrările lui Walpole, Radcliffe și Maturin). Invenția imagistică, erotismul magic, legat de spaimă și violență, ating aici exponentul cel mai ridicat. Legăturile cu diavolul, prezente în « Călugărul », structurează și romanul negru al irlandezului de origine franceză Charles Robert Maturin (1782—1824), « Melmoth răcătorul » (1820), amestec de Dr. Faustus și evreul răcător. Cu excepția Annel Radcliffe și a lui Mary Shelley, toți ceilalți — Walpole, Lewis, Mary Reeve, Maturin — se află pe pozițiile iraționalismului. Proza lor cultivă, așa cum am mai spus, amestecul de erotism, violență, fantastic și groază căutând să provoace acea suspendare, acea așteptare plină de încordare și neliniște în care se accelerează pulsul cititorului și căreia, în proza și filmul anglo-american contemporan, i se spune « suspense » (Există felurite procedee literare sau cinematografice de producere a « suspense »-ului. Unul dintre cele mai simple e acela al intercalării care, în film, impune un anumit tip de montaj. Ferma în care se afla iubita eroului e atacată de bandiți. Imaginea se închide, pentru a face loc alteia, în care ne este arătat eroicul cowboy galopînd întru salvarea iubitei. Apoi se revine la atacatori, într-un montaj de secvențe paralele sau alternate, mereu mai scurte, într-un ritm mereu mai precipitat. Și s-ar putea spune că, în ansamblul unor fraze cu un anumit conținut, cu o anumită finalitate, crescute și dezvoltate sub semnul senzaționalului, intercalata nu are numai o funcție explicativă, ci și una suspensivă « suspense » aptă să potențeze tensiunea anxioasă.)

Dacă romanul gotic sau negru din preromantismul englez a influențat, în mare măsură, romanul de « apendice », foileton sau în fascicule din Franța veacului al XIX-lea, sau de aiurea, nu el stă la baza romanului negru contemporan (care, dacă există, sub o primă formă, în ciclul lui Marcel Allain și Pierre Souvestre: « Fantomas », celebrul « Fantomas » căruia Robert Desnos i-a dedicat mai multe poeme pline de un umor negru), s-a cristalizat și a proliferat mai ales în S.U.A. Căci romanul negru din zilele noastre nu e nici iraționalist, nici fantastic, tot ceea ce se desfășoară în el explicîndu-se prin cauze naturale. Dar ceea ce îl leagă de primul e amestecul de violență și erotism, de încordare și spaimă, motiv pentru care a fost numit la fel, a primit același calificativ. Cît privește originile lui, ele sînt contemporane. Violența cotidiană din luptele dintre bande de gangsteri rivale, violența care domină uneori moravurile electorale americane, etc. stă la temelia acestor romane negre actuale. Cel care a parcurs un mal mare număr dintre acestea e obligat să facă distincții. Cele mai bune dintre ele constituie o sursă de informații prețioase asupra aspectelor mai puțin « avuabile » ale vieții americane, introducîndu-ne în mediul insolite, dar nu și ireale și conținînd rechiziții eficiente la realități critice viguroase ca Dashiell Hammet, Damon Runyon, Horace Mc Coy, Raymond Chandler, James Cain etc. Altele cultivă erotismul și violența ca scopuri în sine, se complac în morbid, în descrierea cu lux de amănunte, cu o totală lipsă de atitudine etică, cetățenească. Ceea ce ne determină să afirmăm despărțitoare, care separă întregul cîmp al literaturii, crează azi în țările capitaliste și anume linia dintre literatura care demască alienarea și aceea care o

acceptă, se complace în ea, o sporește. Iar cel puțin deocamdată nu vedem un alt criteriu de judecată și de selecție. (Căci această opțiune spirituală fundamentală nu e exclusiv etico-socială, ci are repercusiuni artistice pozitive sau negative.)

Un « thriller », termen prin care dicționarele engleze denumesc orice producție literară, teatrală sau filmică întemeiată pe senzațional poate fi polițist, de spionaj, negru etc. Dar, să nu ne înșelăm. O nuvelă sau un roman nu este « thriller » numai prin subiect. Nu atât subiectul senzațional rânduiește lucrarea în categoria « thriller », ci mai mult tratarea, exponentul tensional la care e ridicat « suspense »-ul. Astfel, povestirile lui G. K. Chesterton în care apare « Părintele Brown » sau poetul Flambeau, cu greu pot fi trecute în această categorie. Dacă sesizăm acest lucru, dacă ne dăm seama că acesta este criteriul esențial, fiindcă el corespunde cel mai bine intenției autorului, traduce cel mai adecvat adevărata finalitate a lucrării (uneori singura, alteori nu, adică alteori doar aparentă, simplă « captatio benevolentiae » care îngăduie și mijloacele strecurarea unor idei etice, educative etc.), atunci înțelegem că, sub denominativul de « thriller », intră romane polițiste, de spionaj, negre, cu fantome și chiar anumite nuvele și romane de « science-fiction » (« Știință fantastică » e o traducere improprie). Când un Alfred Hitchcock își alcătuiește, pentru spectatorii televizunii americane și pentru cititori, antologiile sale de povestiri și nuvele de tip « thriller », el alege din toate aceste destul de numeroase varietăți, preocupându-se doar de exponentul tensional al « suspense »-ului.

În prefețele, de un umor negru deosebit de percutant, la aceste antologii, Hitchcock aproape că enumeră varietățile din care a ales, dar mai cu seamă caută să definească « suspense »-ul. « Suspense »-ul — scrie el în prefața la « Cele mai bune povestiri de suspense » — nu consistă întotdeauna în a încerca să știi cine „a comis crima“, ci mai curând în a încerca să ghicești în ce moment criminalul o va comite ». Altfel spus, în ecuația algebrică a autenticei povestiri de « suspense » nu criminalul este necunoscută, ci momentul în care va acționa el, ceea ce constituie o diferență față de romanul polițist (putând prilejui, în cazul unui scriitor autentic, preocupat de probleme psihologice, etice, sociale, o creștere a ponderii acestor elemente).

După ce am fixat meridianul — demascare a alienării, acceptare, complacere în ea, sporire a ei — care desparte, indiferent de varietate, cimpul etic al « suspense », meridian în funcție de care putem evalua, sub raport etic și educativ, diferitele lucrări și descoperi ce devine recuperabil, merită să menționăm, în sprîjinul afirmației noastre și pentru o analiză a specificului și procedeelelor, unele dintre nuvelele apărute în primele culegeri ale lui Hitchcock (culegeri mult mai reprezentative și de un nivel artistic superior celor alcătuite de un Ellery Queen). În unele din primele — « Stories They Wouldn't Let Me Do On T.V. » — tradusă în franceză sub titlul de « Povestiri abominabile » — mai multe — « Cum s-a împus profesorului Gudea iubirea » (de R. S. Hichens), « Farmece » (de M. R. James), « Lukundoo » (de E. L. White), « Un glas în noapte » (de W. H. Hodgson), « Doamna pe cal murg » (de J. Collier), « Ghemul în fața ușii » (de D. K. Broster) plonjează în irațional, în fantasticul de groază întemeiat pe apariții, magie neagră, fantome etc. Toate aceste fenomene sînt aparent considerate nu ca ficțiuni, ci ca întîmplări reale și autorii nu încearcă nici o explicație prin cauze naturale. Dar deși toate, aparent, se încadrează în aceeași categorie a literaturii care sporește alienarea, noi nu u întîrzilem să operăm între ele o selecție. Căci în prima, a treia, a patra

și a cincea există o fabulă moralizatoare. Toate aparițiile care turmentează pînă la moarte pe eroii acestor povestiri sînt de fapt proiecțiile concretizate, răzbunătoare, ale unor absențe și plăgi morale ale acestor eroi. Astfel, ceea ce în planul expunerii, al narațiunii pure se menține în real, supranatural, etc., se transformă, prin includerea subiacențelor cu valoare de apolog, de parabolă, în fantezmele unor conștiințe culpabile, rămînînd doar ca mijlocitoare narrative ale « moralității ». Certitudinile etice prevalînd, în părerea noastră despre realitatea faptelor brute din povestire se introduce, fără să se dea impresia că a existat vreo deliberare, un răsturnător coeficient de incertitudine. Altfel spus, cititorul înțelege că cele povestite nu sînt decît ficțiuni și artificii literare menite să intermedieze, printr-un fel de « tremendum », respectul pentru o precisă ținută morală

Alte povestiri din culegerea menționată se înscriu pe linia violenței și a groazei fără mari implicații etice (« Iubirea care singurează » de Philip Mac Donald, « Cel mai primejdios vînat » de R. Connell, « Figuri de ceară » de A. M. Burrage) sau a romanului negru (« Pe malul apei » de Robert Bloch), dar a unui roman negru cu implicații etice. Altele sînt adevărate « moralități » care aleg calea ocolită a senzaționalului (« Diploma junglei » de J. Fr. Dwyer, « Soția mută » de Th. Burke), sau a umorului macabru, atît de gustat în țările anglo-saxone (« Farsorul » de R. Arthur). Rămîne în sfîrșit o categorie specială sub toate aspectele și în care conjuncția « suspense »-umor negru sau macabru evoluează în favoarea humorului. Detașarea, impasibilitatea glacială, meticulozitatea și componctiunea birocratică în făptuirea crimei, acumularea prin repetiție, a crimelor, caracterul de hiperbolă care se exasperează produc o răsturnare. Se atinge astfel punctul în care enormul se preschimbă în derizoriu, se atinge zenitul ironiei, într-un humor de « non-sens » care reliefează manifestări patologice ale gîndirii eroilor și ale comportării sociale, impunîndu-se, astfel, fără ostentație, toate adevărurile referitoare la crimă. Humorul operează reductiv, redimensionează, schimbă valențele, eficient, salutar. Și, așa cum vom încerca să arătăm în treacăt, folosește procedee literare specifice, precum « anti-climaxul ». Unul dintre maeștrii acestui gen, al acestui dozaj de cruzime, « suspense » și humor a fost, fără îndoială, anglo-indianul H. H. Munro, care, sub pseudonimul literar de Saki, a scris multe povestiri scurte din care unele s-ar cuveni tălmăcite și în romînește și un roman. (Din Saki, în culegerea amintită, figurează povestirea « Sredni Vashtar », istoria lui Conradin, un băiețel de zece ani, căruia medicii îi mai dau cinci ani de viață. Orfan, Conradin e crescut de Doamna de Ropp, vară și tutoarea lui, fiindcă lipsită de tandrețe și a cărei secretă delectare stă în a-l contraria pe băiețel, și a-i face, printr-o serie întreagă de interdicții, mustrări și pedepse diverse, viața imposibilă. Conradin crește o găină și, într-o cușcă, un dihor, pe Sredni Vashtar, în jurul căruia a imaginat un adevărat cult, compunînd chiar un scurt imn. Excedat de tutoarea lui, temîndu-se să nu-i impună, descoperind dihorul, descotorosirea de acesta, Conradin îl lasă liber, în magazie și Doamna de Ropp, intrînd, este ucisă. Conradin este crud, de o cruzime glacială, ca a unui copil lipsit de dragoste, exasperat, terorizat. Știe că vară lui s-a dus în magazie, că dihorul e liber și că Sredni Vashtar ucide. Și, liniștit, își unge cu unt tartinele, impasibil la țipetele bonei care a descoperit cadavru). Într-una dintre cele mai caracteristice povestiri ale sale, merou reprodușă și tălmăcită, Saki sintetizează trăsăturile caracteristice artei sale. Un bărbat se duce să se refacă nervos într-o regiune izolată, plină de mișcîni. În casa gazdei căreia îi fusese recomandat, îl primește o fetiță. În cameră, fereastra, la înălțimea solului, e larg deschisă, lăsînd să se vadă

dezolantul și posomoritul orizont de smîrcuri. Fetița îi vorbește de tatăl și fratele ei, de multă vreme plecați să vineze, dispăruți probabil în voracele mlaștini, dar pe care familia îi mai așteaptă încă, în pofda evidențelor. Atmosfera devine mereu mai densă, mai încordată, acumulînd lent neliniști obscure și preschimbîndu-le într-o teamă fără obiect. Și în acest « suspense » în care fereastra fixează privirile cu o fascinantă putere de atracție, prin fereastră intră doi vinători oboșiți, tatăl și fiul. Stăpîna casei intră și ea în odaie, cerînd călătorului scuze că s-a lăsat așteptată. Desigur, i-a ținut de urît fetița, drăguță, dar cu o imaginație soră cu minciuna. « Suspense » și umor, crescendo tensional și catarsis brusc, violent, care mută totul pe linia cea mai divergentă. Un exemplu de « anticlimax » în sensul în care crescendo-ul tensional, emoțional, desfășurat într-o spirală de scară barocă și într-un ritm mereu mai accelerat, nu ajunge la o concluzie din aceeași familie cu tot ceea ce s-a povestit pînă atunci, la o concluzie care să decurgă logic, din premise, ci retezat, capătă o platformă de altă natură, de alt semn emotiv, avînd coeficientul tensional cel mai scăzut. Nu numai că crescendoul este retezat, dar faptul că lui îi urmează subit o asemenea încheiere derizorie, dar sănătoasă și firească, îl schimbă retrospectiv valența, ca și cum, infirmîndu-se ceea ce susținuse — avîntatele spirale ale scării, aceasta s-ar fi strîns, ca o armonică, la pămînt. Dar să mai dăm un exemplu de folosire a anticlimaxului, procedeu atît de frecvent — și nu întîmplător frecvent — în proza modernă. James Cain povestește într-o năvălă intitulată « Lucky » (Norocosul), istoria unui « tramp », a unui vagabond al drumului de fier, care, urmărit de un inspector al căilor ferate, pentru a scăpa, îl ucide fără să vrea. După un timp, în care vagabondul reușește să i se piardă urma — se intercalează aici admirabile pagini în care fabulosul se imbină cu picarescul, stîrnind ecouri din Bagdadul lui Harun al Rașid, din orașele spaniole ale veacului de aur, traversate de Lazarillo de Tormes, Guzman L'Alfarache, Pablo de Segovia sau La Picara Justina, total redimensionat pe modelul urbelor americane ale veacului nostru — el e prins într-o rază. Urmează un dialog mereu mai strîns. În cursul acestui interogatoriu, care formează însuși « suspense »-ul, cititorul își dă seama că eroul, obsedat de crima comisă și crezînd că polițiștii o cunosc și că îl consideră făptaș, alunecă, în pofda voinței sale și printr-un automatism pe care îl declanșează culpa și frica, spre confesiune. Dar în momentul în care ar fi urmat confesarea, un anchetator îl întreabă ce poreclă are printre vagabonzi. Auzînd că i se spune « Lucky » (Norocosul), toți rîd și nuvela . . . se încheie. Printr-o intercalată (« Inter-cutting » cum se spune în termeni anglo-saxoni de montaj filmic), narațiunea, destinul personajului, emoția, totul a fost direcționat pe o complet altă linie, coeficientul tensional a fost subit redus la zero și cerul grav sub care se desfășurase pînă atunci narațiunea a fost brusc înlocuit cu cerul banalului, al comicalului, al caraghiosului, o ironie suverană, realistă și înțeleaptă îmbrăcînd și redimensionînd retrospectiv ansamblul. Căci anticlimaxul, prezent la Cehov (uneori sub forma comicului care evoluează, prin schimbare de coeficient tensional, spre dezastrul tragic), la O'Henry (altul dintre cei ce stau la baza « povestirilor scurte » moderne) se numără printre acele procedee literare care, folosite de personalități atît de diferențiate ca Hemingway, Erskine Caldwell, James Cain, John O'Hara ș.a. sau de unii din autorii de povestiri de « suspense », de la Sakl și americanul Ambroise Bierce încoace, e un procedeu al ironiei supreme, care reliefează conexiunile dintre tragic și comic, dintre încordare și desumflare bruscă, pe care ni le revelează orice analiză mai atentă și mai plină de răbdare a existenței. Desigur, cei preocupați de

măsura în care anumite lecturi pot avea efecte traumatizante asupra cititorilor, vor putea spune că acest cu totul alt tip de catarsis pe care îl constituie « anticlimaxul » și la care nu se gîndise Aristot, are asemenea efecte, din cauza brștei răsturnări a regimului tensional. Dar o asemenea problemă e de resortul fiziologilor, psihologilor, neurologilor și psihiatrilor. Cît privește cei pe care îl preocupă problema catarsisului, exemplele date le atrag atenția că, în procesul de catarsis, trebuie să țină seama și de factorul timp: — timpul în care s-a desfășurat în scară (climax) crescendoul, timpul în care s-a consumat deznodămîntul, raportul dintre unul și celălalt etc. Iar noi ne-am extins asupra acestui procedeu pentru că, grație lui, am putut lumina mai adînc relațiile dintre « suspense » și humor, într-o anumită varietate de povestiri de « suspense ».

În alte povestiri — « Perfectul asasin » de Arthur Williams, « Lucrul bine făcut » de Margaret St. Clair — « suspense »-ul se împletește din nou cu humorul, dar procedeu e altul decît anticlimaxul. În prima, un bărbat care, după o deziluzie sentimentală, lubește tot mai mult singurătatea și se dedică unei vaste și moderne crescătorii de găini, o ucide pe infidela care revine, pentru că îi turbura liniștea, solitudinea și ocupațiile, o ucide fără urme, fiindcă o transformă într-o pastă pe care o adăogă hranei găinilor și are precauția ca, prin bună înțelegere, să recupereze scheletul găinilor vîndute, distrugînd astfel și ultimele indicii. Dar după Susan, pe care o lichidase atît de total, făcînd-o aproape să se evapore, o altă tină, care-l slujește la fermă, dă semne că s-a îndrăgostit de el. Simțindu-se din nou primejduit în liniștea lui, personajul solilocvează astfel: « N-aș vrea să o mîhnesc spunîndu-i să mă lase în pace, căci tot ce face o face din dragălaşenie. Și cum nu are nici o calificare tehnică, ar fi respingător să o concediez și să o oblig să-și caute alt serviciu. Am sfătuit-o să lase mai mult, în deosebi seara. Mi-a răspuns că nu o amuză să lase singură. N-are prieteni, n-are relații. Blata fată ! Nu va fi nimeni care să o plîngă și noua mea serie de găini, din anotimpul viitor, trebuie să fie deosebit de reușită. Îmi trebuie păsări bine nutrite, grație unor rații bogate și echilibrate. Președintele Societății Naționale de Avicultură și-a exprimat dorința de a-mi vizita ferma, pull mei cei frumoși și cocoșelli care m-au făcut celebru ». Am dat fragmentul pentru că el cumulează toate trăsăturile proprii acestui tip de povestire. După povestirea crimei, reacție absolut disproporționată față de cauza iritației și înfăptuită cu același spirit prevăzător, metodic, sistematic, minuțios cu care își crește găinile, dar cu detașarea și impasibilitatea glacială pe care nu le are față de succesele sau eșecurile sale în domeniul aviculturii, cînd, la orizont, se bănuiește o nouă iritație, solilocul eroului ne face să ghicim o nouă crimă, planuită potrivit sistemului care îi apare verificat de nedescoperirea celei dintîi, ca un brevet valabil și pentru obținerea unei « hrane bogate și echilibrate » destinată găinilor. Sînstre, dar mai cu seamă disproporționate, enorme, absurde ne apar reacțiile povestitorului, în care detectăm o dezinserție patologică din social, din uman. Varietatea modernă a « omului din găoace », mai precis punctul maxim al acesteia, varietatea birocratică a criminalului, dominată de mitul lui « efficiency » și al randamentelor cu orice preț, își face, enormă și derizorie, apariția, iar povestirea se transformă în parabolă și e plină de subînțelesuri. Eroul nu numai că nu poate să comunice, dar dorește claustrarea, noncomunicabilitatea. Această retractilitate totală și acest refuz al realului uman se regăsește, într-un « autism » (« Viața pe dos »). În « Un lucru bine făcut », de Margaret St. Clair, povestire pe care o dăm în traducere, distorsiunea patologică, insanitatea mentală e

altfel situată și funcționează altfel. Mătușa Muriel este o clasică domnișoară bătrână, la fel de în afara realului, de « autistă » (folosim termenul clinic din schizofrenie) ca și avicultorul. Ea nu crește păsări, ci desenează și pictează. Procedează la fel de metodic, ca și avicultorul, dar conform specificului. Trece de la mere la un copac, apoi la niște pești roșii exotici, apoi la cățelușul Teddy, apoi . . . Dar merele se trec, ramurile copacului se mișcă, peștișorii înoată, Teddy se agită. Și Muriel vrea să fie exactă, exactă ca un academicist, un naturalist, un fotograf. A povesti mai departe înseamnă a face imposibilă funcționarea « suspense »-ului. Merită să spunem că și această povestire, în același timp parabolă împotriva naturalismului, academismului, care nu prind decât ce e mai mort în real și omoară vitalitatea imaginii, împletește din nou suspense-ul cu humorul negru, spaima, enormul și comicul.

Într-o altă culegere a lui Hitchcock, « Cele mai bune povestiri de suspense » sînt selectate cîteva lucrări celebre, printre care, în primul rînd, « Păsările » de Daphne du Maurier, nuvelă care a stat la baza scenariului filmului cu același nume realizat de Alfred Hitchcock și comentat destul de amplu de presa noastră. Ce s-ar întîmpla dacă păsările, înțelegîndu-se și unindu-se s-ar răzvrăti împotriva oamenilor și i-ar ataca în așezările lor? Asemenea tip de întrebare stă la baza destul de multor povestiri fantastice contemporane, rude bune cu povestirile și romanele de « science-fiction » care, complăcîndu-se vădit în catastrofic, imaginează atacarea pămîntului nostru de făpturi din alte planete. Căci meridianul dintre demascarea alienării și acceptarea și cultivarea, voluntară sau involuntară, a acestora trece și prin cîmpul literaturii de « science-fiction », fiecare dintre aceste două categorii reflectînd alte influențe și opțiuni ideologice, morale social-politice, etc. Nu știm despre cîte din aceste romane vom putea spune ca despre cele ale lui Jules Verne că au anticipat descoperiri, invenții, prefaceri în mentalitate, comportament, situații etc. etc. Dar ceea ce știm de pe acum cu certitudine e că toate reflectă una sau alta din ideologiile claselor în luptă, optimismul social-istoric al unora, pesimismul tot social-istoric al altora.

Revenind la « Păsările », următorul fragment ni se pare reprezentativ: « Își concentrasero asaltul asupra ușii. Nădăscuț asculta zgomotul lemnului care se despică și se întreba cîte mii de ani de experiență erau acumulați în aceste mici creiere, în spatele acestor clocuri ascuțite și al acestor ochi străpungători, pentru a le fi putut înzestra astăzi cu un asemenea instinct de a distruge umanitatea cu toată dibacea și precizia a unor mașini ».

Evident, o asemenea întîmplare e imposibilă. Însuși Hitchcock, într-un interviu acordat lui François Truffaut, recunoaște că singurul lucru care se poate întîmpla, din cînd în cînd, este ca, într-o regiune, să se declanșeze, printre zburătoare, turbarea. Fără să creadă în posibilitatea unui asemenea fel de catastrofă, Hitchcock desfășoară savant arsenalul mijloacelor de generare a « suspense »-ului, impunînd groaza, dar și reliefind solidaritatea umană în caz de primejdii. Căci, chiar și în cele mai pesimiste, mai catastrofice ficțiuni de acest soi, licărește încrederea în solidaritatea și eficiența umană. Fără să fie lucrări de anticipație, nuvela scriitoarei engleze și filmul anglo-americanului Hitchcock se leagă de acele lucrări în proză în care o viziune pesimistă ascunde uneori preocuparea pentru tot ce este negativ în societatea contemporană. Căci, în evoluția literaturii de « science-fiction » s-au produs anumite stratificări, au devenit pregnante unele direcții, s-au petrecut transformări. Ocupîndu-se, cu clișiva ani în urmă, de « Criza de creștere a lui Science Fiction », Michel Butor scria următoarele: « Să ne închipuim că un anumit număr de

autori, în loc de a descrie la întâmplare și foarte repede orașe care se pot înlocui unele cu altele, ar începe să ia drept cadru al povestirilor lor un singur oraș, numit și situat cu precizie în spațiu și în viitor și că fiecare dintre ei, pentru a introduce noile lui idei, ar ține seama de descrierile făcute de ceilalți. Acel oraș ar deveni un bun comun, la fel ca oricare oraș antic dispărut, cu timpul toți cititorii ar da orașului viselor lor numele acestui oraș, și l-ar modela pe primul după chipul și asemănarea celui din urmă. Dacă « Science Fiction » s-ar putea limita și unifica, ea ar fi susceptibilă de a câștiga, asupra imaginației individuale, o putere de constrângere comparabilă cu aceea a oricărei mitologii clasice. În curînd, toți autorii ar fi obligați să țină seama de acest oraș mai dinainte fixat, cititorii și-ar organiza actele în raport cu viitoarea lui existență și, la limită, s-ar considera obligați să-l construiască. Atunci „Știința Fantastică” ar fi veridică în măsura însăși în care s-ar realiza. Și se vede cu ușurință ce prodigios instrument de eliberare sau de oprimare ar putea deveni atunci știința fantastică. »

Dacă o asemenea mitologie nu s-a constituit pînă acum, nu e mai puțin adevărat că despărțită în lucrări care, luptînd împotriva alienării, caută să contribuie la pregătirea viitorului și lucrări care, acceptînd alienarea, consideră viitorul barat și îl prevăd catastrofic, știința fantastică a început să cunoască, în fiecare dintre aceste două mari direcții, motive care revin, adică modalități similare de a aborda problemele variate pe care scriitorii cred că le va pune viitorul, de a gândi, simți, de a se comporta în imaginatetele civilizației. Astfel, de pildă, cei care dominați de o viziune catastrofică, povestesc ce s-ar întîmpla pe pămînt după un război nuclear, consideră că, în acest caz, umanitatea ar fi stăpînită de tirani și că aceștia ar putea să instaureze o lume din care cărțile și lectura să fie excluse, prohibite.

Se poate observa astfel cum unele dintre cele mai reușite povestiri de « Science fiction » tind mereu mai mult spre « povestea filozofică », devin literatură « sapiențială ». În locul întoarcerii într-un trecut de legendă, cum se procedase mai înainte în acest gen, acum se folosește, ca mijloc de distanțare menit să facă pregnant și operant tîcul, anticipația. (Și nu se poate ști dacă Brecht, trăind, nu ar fi adoptat această altă modalitate a distanțării). La acest procedeu al distanțării se mai adaugă, pentru impunerea moralității și senzaționalului, « suspense »-ul. Dintr-o asemenea categorie face parte și scurta povestire a lui Matthew Gant, care figurează în a doua antologie a lui Hitchcock și pe care o dăm aici în traducere. Ideologic, ea se situează pe linia lui R. Bradbury din « 451° Fahrenheit ». Atmosfera atît de apăsătoare care se degajă din povestire vadește nu numai frecventarea măștrilor genului, ci și pe aceea a prozel lui Kafka. (Și s-ar putea scrie un interesant studiu despre « suspense »-ul fără catharsis la Kafka, prin care el caută să impună impresia eșecului și a absurdului).

De o cu totul altă orientare sînt celelalte povestiri selectate de Hitchcock pentru menționatul volum. Dar și în unele dintre ele — « Mușcă » de Anthony Boucher, în care e descris și analizat tipul fascistului, « Duș-manul » de Charlotte Armstrong, în care e pusă problema condițiilor exprimării adevărului — « suspense »-ul e folosit pentru a impune o anumită linie etică.

Expunînd cîteva idei despre genuri diferite, dar uneori și interferente, ne-am străduit astfel să sugerăm unele distincții și să descoperim ce s-ar putea recupera dintr-o literatură voluminoasă, poate chiar, uneori, pletorică și care ar fi criteriile putînd opera în această selecție.

Paznicii

Dinspre dealuri, vîntul se năpustea cu putere în vale și, la fiecă rafală, cortul piramidal care constituia Avanpostul nr. 1 se cutremura de parc-ar fi fost gata să se prăbușească. Rudd, santinela, se străduia de bine de rău să păstreze aprinsă flacăra lămpii cu gaz, înconjurînd-o cu mîinile ca să oprească curenții de aer. Mai aruncă o dată o privire muștrătoare înspre celălalt planton, Dennison, care ședea întins, complet îmbrăcat, pe un pat îngust, instalat în fundul cortului.

— Nu văd cum ar putea să explodeze ! spuse Dennison.

Cu mîinile împreunate sub ceafă, rămase încă o vreme culcat pe spate, privind fix acoperișul ascuțit al cortului. Pe urmă, începu să facă umbre chinezești cu degetele, pe peretele de pînză.

— Știu, mormăi Rudd, mușcîndu-și buzele și privind afară.

— Atunci, de ce faci asta ? întrebă Dennison.

— Nu știu ! replică celălalt, îndepărtîndu-și degetele din fața flăcării.

Afară vîntul se potolise puțin și, în depărtare, se auzeau cîinii cum latră. Rudd începuse să tremure și-și strînsese mai tare în jurul gîtului gulerul ponosit al mantalei. După ce-l mai privi o dată pe Dennison, se întoarse către colțul din stînga ușii.

Lada era la locul ei.

— De ce ți-e frică ? întrebă Dennison. Doar n-o s-o ia singură la sănătoasa !

— Nu știu. Nu știu nimic, repetă Rudd. Știu numai că am primit ordinul să nu scăpăm lada din ochi, nici o clipă.

Se ridică cu un aer sfidător și făcu cîțiva pași în jurul lăzii, care se afla chiar în stînga intrării cortului. Era o ladă mare, pătrată, mai lungă de-un metru, de lemn și cu capacul bătut solid în cuie.

Rudd își aminti cu amănunțime cum i s-au rebătut cuiele, astă-vară. Scoaseră cuiele vechi și ruginite și, la un moment dat, unul dintre camarazii lui, mai stîngaci, scăpase printre dinți o înjurătură, fiindcă-i intrase un cui în podul palmei și-l rănise. În schimb, cel care bătuse cuiele noi cu patul puștii era, fără îndoială, cel mai puternic om pe care-l văzuse Rudd vreodată. Pe scurt, lucrul o dată terminat, lada părea tot atît de solidă ca și cînd ar fi fost nouă.

În timp ce schimbau cuiele, un gradat cu două galoane supraveghea operația, iar pușca lui arunca luciri în întunecimea de sub cort. Rudd își reamintea cu mîndrie toate aceste amănunte, deoarece, din ziua în care aterizaseră la avanpostul de pe această insulă, el și Dennison primiseră misiunea să păzească lada.

— Poți foarte bine s-o vezi și din patul tău, spuse Dennison. Nici un regulament nu-ți interzice s-o privești din pat.

— Puțin îmi pasă, răspuse Rudd. O văd mai bine de-aici.
— Bine ! mormăi Dennison căscînd. Să mă trezești cînd vine ofițerul !
Rudd făcu o strîmbătură. Ar fi vrut să-i spună lui Dennison că nu-i voie să doarmă cînd se afla în serviciu comandat. Într-adevăr, ordinul era formal, iar gradatul, cînd l-a transmis, a insistat mult asupra faptului că ei doi trebuiau să supravegheze lada, mereu împreună :

— Să n-o privești niciodată cîte unul singur ! spusese el. Asigurați-vă că întotdeauna o priviți împreună și în același timp : niciodată nu poți avea încredere într-un singur om !

Pătrunși de gravitatea momentului, Dennison și Rudd au dat din cap că ordinul va fi executat întocmai.

Dar, de fiecare dată, era aceeași poveste. Dennison dormea pînă-n clipa în care gradatul, ajuns în fața cortului, căuta, pipăind și înjurînd, să găsească nasturii deschizăturii. Cînd, în sfîrșit, izbutea să pătrundă sub cort ca să inspecteze cele două plantoane, Dennison avusese timpul necesar să se ridice din pat, și-l găsea stînd cu arma la picior.

Totuși, într-o noapte, n-avusese noroc. Gradatul dibuise nasturii mai degrabă decît de obicei, iar noroiul de-afară amortizase zgomotul pașilor lui, așa încît intrase mai înainte ca Dennison să se trezească : santinela fusese pedepsită cu asprime, după ce ofițerul i-a făcut o muștrare în toată legea.

— Știiți voi, cel puțin, de ce vă aflați aici ? îi întrebă ofițerul.

— Da. Ca să păzim lada.

— Și de ce trebuie să faceți de gardă în fața lăzii ?

— Ca nimeni să nu poată pune mîna pe ea, răspunsese Dennison, simțînd cum i se înroșesc obrajii față de disprețul cu care superiorul le punea aceste întrebări.

— Și de ce trebuie ca nimeni să nu pună mîna pe ea ?

La această întrebare, Dennison nu mai știuse ce să răspundă și Rudd, deși ardea de dorința să-l ajute, s-a ferit să deschidă gura, de teamă să nu fie și el pedepsit. În afară de asta, nu era prea sigur cînd și de ce dea răspunsul exact.

— Pentru că, d-aia ! lătrase ofițerul. Iată de ce, dobitocele !

Și Dennison repetase : « Pentru că, d-aia ! »

Într-una, în aceeași noapte, Rudd își întrebă tovarășul care părea că moțăie cu pușca între picioare :

— Dormi ?

— Nu.

— Atunci, ia spune-mi și mie, mă întreb . . . mă întreb ceva . . .

— Îți pierzi vremea cu întrebări ! . . . Ce s-a mai întîmplat ?

— Mă întreb : pentru că, ce ? . . . șoptise el.

— Ce tot vorbești acolo ? îl întrebă Dennison brutal.

— Oh, nimic ! mormăise Rudd, întorcîndu-se înspre lada pe care abia o mai zărea în întuneric.

Cu toate acestea, încetul cu încetul, izbutea să-și ia inima-n dinți și să pună întrebarea ce-l frămînta, iar Dennison, care era mai vechi decît el, îi dăduse dezlegarea.

— Pentru că lada, pe vremuri — e foarte mult de-atunci — a aparținut Inamicului !

Vorbise în șoaptă, aruncînd priviri spre ușă, de teamă ca nu cumva ofițerul să se afle prin apropiere.

— Inamicului ! țipase ca din gură de șarpe Rudd, căscîndu-și larg ochii.

— Ține-ți gura, prostule ! îl repezise Dennison.

După aceea, ierni și veri, de-a rîndul, se perindară nenumărate, pînă cînd Rudd a îndrăznit să mai pună și alte întrebări despre motivele pentru care lada trebuia păzită mereu, cu strășnicie.

De fapt, Dennison nu cunoștea nici el toată povestea și repeta adeseori că nimeni n-o cunoaște bine. Ceea ce se știa, era că în ladă se află o armă, o armă foarte veche și foarte puternică, dar care, cu nici un preț, nu trebuia să cadă din nou în mîinile Inamicului. Și că, în perioadele grele, ca cea din clipa de față, cînd toți cîinii erau lăsați liberi și lătrau fără oprire, aduîmecînd urmele unor mirosuri străine, era lucru de căpetenie să nu pierzi lada din ochi nici măcar o singură clipă, ca nimeni să nu poată pune mîna pe ea.

Asta era totul.

Începînd de-atunci, Rudd se simțea tare mîndru de sarcina care-i fusese încredințată și se întreba chiar cum de-l răbda inima pe Dennison să doarmă, în loc să facă de gardă, mai cu seamă în perioadele grele, cînd cîinii lătrau furios.

Or, niciodată nu lătraseră mai tare ca în ultimele nopți. Adesea, lui Rudd îi părea rău că nu se află alături de tovarășii lui, în loc să-și irosească nopțile în felul acesta, la Avangpostul nr. 1. O dată, în vara trecută, căzuse bolnav, și un medic militar venise să-l examineze. Înainte să plece, doctorul îi vorbea de ceilalți.

— Sînt bolnavi de frică, declarase el. Spun cu toții că Inamicul se apropie.

Dar, cu toate că o clipă i-a fost frică și lui tot atît de tare, Rudd și-a rîs de doctor. Doctorii știu atît de puține lucruri despre soldați și mișcările de trupe.

Totuși, cînd îi povesti lui Dennison discuția avută cu medicul, acesta nu rîse deloc. Se mulțumi doar să rămînă așezat în fața deschizăturii cortului, contemplînd soarele care dispărea la orizont, pe după dealuri.

Însă cîinii începură să latre mai întăritați ca niciodată. Iar în timpul nopții, gradatul veni de două ori ca să le aducă rații suplimentare de gaz.

— Supravegheați lada ! repetase el, pe cînd se îndepărta.

Atunci Rudd n-o mai părăsi din ochi și pînă și Dennison făcu același lucru, întins pe pat, dar cu ochii bine deschiși. N-au fost schimbați din post decît abia a doua zi, cînd soarele se ridicase de mult pe înaltul cerului ; și cînd, seara, se întoarseră la cort, gradatul le-a dat la amîndoi cîte un glonț pentru pușca fiecăruia. Era pentru prima dată cînd, și unul și celălalt, țineau în mînă o pușcă încărcată. Înainte de-a pleca, gradatul urlă cu glas fioros :

— Și mai presus de orice, supravegheați lada ! Supravegheați lada !

Rudd remarcase că ofițerul avea cearcăne mari sub ochi.

— E de rău ! îi spusese el lui Dennison, aruncîndu-i o privire îngrijorată.

— Da, e de rău ! repetă Dennison.

— Crezi că ... ?

— Cred că, ce ? ... repetă Dennison, dar fără asprime în glas.

— Crezi c-o să vină Inamicul ?

Afară, vîntul începuse din nou să urle, cu strășnicie, dar fără a izbuti să acopere lătratul cîinilor.

— Habar n-am, răspunse într-un tîrziu Dennison.

Rudd puse mîna pavăză în fața lămpii, ca vîntul să n-o stingă, dar tovarășul său nu-l mai luă în rîs ; hotărît lucru, era de rău.

Atunci Rudd se ridică și spusese că se duce să-și facă datoria. Se apropie de ladă și se aplecă deasupra ei.

— Nu te-atinge de ea, dobitocule ! spusese Dennison.

— Și de ce nu? Întrebă Rudd uimit.

Se mai atinsese de ea și mai-nainte, și încă de multe ori; lemnul era crăpat, se întimplase chiar să rupă câteva așchii cu care făcuse mîzgălituri în noroiul de-afară.

— Ah! făcu Dennison căscînd. Nu te-atinge, și-atît!

Rudd se îndepărtă de ladă și, fără să știe prea bine de ce, se simți rușinat. Dintr-o dată, afară se dezlănțui o hărmălaie mare. Cîinii erau pe undeva, pe-aproape și păreau a fi sute de cîini care chelălăiau și lătrau.

— Ascultă, spuse Dennison.

— Ce mai latră! făcu Rudd.

— Nu. Nu latră deloc. Aud cum le clănțane dinții.

Rudd trase cu urechea și auzi și el zgomotul produs de maxilarele cîinilor.

— Cu asemenea cîini nu-i nici o primejdie că înamicul o să ne cadă-n spate vreodată! spuse el.

În aceeași clipă, deslușiră pașii unui om, care mergea grăbit pe drumul plin de noroi.

— Înamicul! strigă Rudd fără voia lui, stringînd și mai tare arma în mînă și căutînd trăgaciul cu degetul.

Dar nu era înamicul. Era un gradat cu un singur galon, cercetașul, un bărbat mătăhălos, cu barba neagră, care, în picioare în mijlocul cortului, păru o clipă că se clatină; ochii lui înroșiți aveau cearcăne ca și ochii ofițerului, ba chiar și mai mari.

— Asta-i drăcia? Întrebă el sughițînd și arătînd lada cu degetul.

Rudd nu-l mai văzuse pe cercetași de multă vreme; îi găsea îmbătrînit. Cum putuse oare să uite în așa hal de ladă?

— Da, îi răspunse. Asta-i!

Cercetașul păru că se codește o clipă; se aplecă și schiță un gest înspre ladă, apoi se reculese grabnic și, făcînd stînga-mprejur, se întoarse cu fața la cele două santinele.

— Luați-o la fugă! spuse el. Sintem bătuți!

— Bătuți? spuse Rudd. Nu-i cu puțință.

Fără să-l piardă din ochi pe cercetaș, Dennison se așeză pe pat și începu să-și tragă ghetele.

— Haide, grăbește-te! îi strigă el lui Rudd. N-o să ne pierdem toată noaptea!

— Bine, dar...

— Bătuți! repetă cercetașul.

— Bine, dar lada? ... Ce facem cu lada? Întrebă Rudd.

— Distrugeti-o! răspunse cercetașul. Dar repede! N-aveți timp de pierdut. Apoi s-o luați la fugă spre dealuri. Aveți destul gaz?

Rudd, buimăcit, se întoarse către lampa care ardea foarte bine.

— Nu, idiotule strigă Dennison. Nu pentru lampă! Pentru ladă! Înamicul nu trebuie s-o recupereze.

Cercetașul îi întinse lui Rudd un bidon cu petrol, pe care-l desfundă cu baloneta. Pe urmă se îndreptă înspre deschizătura cortului și rămase în prag o bună bucată de timp înainte să lasă. În sfîrșit, își ridică o mînă și, plecînd, spuse celor doi oameni:

— Adio și nu vă pierdeți vremea!

Rudd privi prostid bidonul cu gaz pe care-l ținea în mînă, apoi începu să-l verse peste scîndurile lăzii, în vreme ce, afară, tot mai aproape, cîinii lătrau din ce în ce mai aprig. Dar Dennison îi smulse bidonul din mînă.

— Nu, spuse el, Poate că înăuntru e ceva care nu se poate distruge așa, cum ar fi ceva lichid sau metal. Trebuie să scoatem capacul din țiftini.

Trecînd la fapte, începu să smulgă scîndurile.

— Ascultă, spuse Rudd. E oprit să vedem ce-i înăuntru ! N-avem voie !
Însă nimic nu l-ar fi putut opri de Dennison, așa că Rudd se reseamnă să-l ajute și, cît ai bate din palme, smulseră capacul cu totul.

Aplecîndu-se împreună deasupra lăzii, văzură înăuntru o foaie de hîrtie îngălbenită, cu cinci semne negre și care acoperea tot conținutul lăzii. Dennison rupse brutal foaia și cei doi se aplecară din nou ca să vadă ce se ascunde în dosul ei.

Își aruncară priviri repezi unul altuia și pe fruntea lor apăru aceeași cută. Lada era plină cu obiecte ce semănau cu niște cutii, ceva mai late și puțin mai lungi decît o palmă, groase de două-trei degete. Fiecare obiect era acoperit cu un fel de pînză.

Afară, lătratul cîinilor se mai îndepărtase, lăsînd locul unui zgomot de pași ce creștea din ce în ce.

Dennison, înnebunit de furie și de frică, nu-și putu opri un țipăt, împrăstie cu frenezie gazul pe obiectele în formă de cutii, aliniat în ladă, și pe hîrtia cu semne negre. Pe urmă, aprinse de la lampă un colț al foii și, cînd se încredință că lada întregă luase foc, o zbughi afară din cort împreună cu Rudd, în direcția dealurilor.

Tot alergînd, Rudd simțea că-i vine rău de spaimă. Și, multă vreme după aceea, în verile și iernile pe care le petrecu ascuns în pădure, nu se putea gîndi la lada din cort fără să-l cuprindă o groază nespusă ; și, nu o dată, se pomeni mîzgălind în țărînă, cele cinci semne negre și necunoscute pe care le văzuse pe foaia de hîrtie ce acoperea obiectele în formă de cutii — și-anume : C Ă R T I.

În romînește de

FLORICA-EUGENIA CONDURACHI

Un lucru bine făcut

Multă vreme am avut coșmaruri, noaptea, în anii ce-au urmat întâmplării pe care vreau să v-o povestesc. Coșmaruri de felul celor în care ai impresia că ești urmărit și faci eforturi disperate și veșnic inutile de a scăpa. De fiecare dată când mă trezeam, mi-era frică și nu izbuteam să-mi dau seama dacă coșmarurile mele erau sau nu justificate.

Totul a început în 1933, an în care m-am dus să locuiesc la mătușa Muriel. Când am primit scrisoarea ei de invitație, se împlineau tocmai șase luni de când n-aveam nimic de lucru și, la drept vorbind, nu mîncasem aproape deloc în ultimele două săptămîni.

Mătușa Muriel nu era chiar mătușa mea dreaptă. Era un fel de rudă, destul de îndepărtată, cu bunica dinspre maică-mea, și pe care n-o văzusem de pe vremea cînd eram un băiețuș în pantaloni scurți.

Invitația ar fi trebuit să mă surprindă, cu toate că explica în scrisoare că e bătrînă și singură, și că simte nevoia să aibă în preajmă pe cineva din neamul ei ca să-i țină de urît. Dar n-am fost uimit: mi-era mult prea tare foame.

În scrisoare se afla un mandat și un bilet de tren pentru Downie, unde locuia bătrîna. După ce, datorită mandatului, mi-am achitat chiria din urmă și mi-am oferit un dejun cu porții duble din toate felurile de bucate, mi-au mai rămas doi dolari și treisprezece cenți. Am prins trenul de după masă în direcția Downie și, a doua zi, cu puțin înainte de amiază, urcam treptele casei mătușii Muriel.

Mătușa Muriel a venit în persoană să-mi deschidă ușa. Părea fericită că mă vede. Buzele i se încrêțiră într-un zîmbet de bun venit.

— *Ce drăguț din partea ta c-ai venit!* Niciodată n-am să-ți pot mulțumi cît se cuvine. Eatîl de drăguț din partea ta! repetă ea, subliniind anumite cuvinte.

Biata fată bătrînă începea să mă înduioșeze. Mi se părea mult mai bătrînă decît în urmă cu cincisprezece ani. Pe vremea aceea se menținea dreaptă cu ajutorul unor balene și gulere tari, la fel ca și acum. Am încercat să traduc în cuvinte partea cea mai amabilă din gîndurile mele.

— Oh! Charles, miorlăi ea, mă flatezi!

Mi-a adresat un nou zîmbet și m-a condus în vestibul.

Am urcat în urma ei scara care conducea înspre camera mea, la etajul al doilea. Odaia avea tavanul foarte înalt și un pat cu coloane care ar fi trebuit să fie înconjurat de jur-împrejur de perdele pentru a opri curenții de aer. După plecarea ei, mi-am așezat valiza din imitație de piele în dulapul cel mare și am intrat în odaia de baie de alături, ca să mă spăl.

Cînd am coborît, tocmai se servea dejunul pe masa din sufragerie și o servitoare, care părea mult mai în vîrstă decît mătușa Muriel, tot intra și ieșea, aducînd mereu noi feluri de mîncare.

Incurajat de mătuşa-mea, am mîncat într-atîta încît tot restul după amiezii l-aş fi petrecut dormitînd. După terminarea mesei, m-am rezemat de spătarul scaunului, mi-am aprins o ţigară şi m-am pregătit s-o ascult.

A început prin a se plînge de soarta ei, de vîrsta ei, de singurătatea ei. Pe urmă, s-a felicitat cu căldură pentru ideea de a chema lîngă ea o rudă tînără.

Urmarea mi-a revelat că se aştepta din partea mea să mă fac util. De exemplu, să plimb căţelul — o javră oribilă de Pomerania, pe nume Teddy — şi să duc scrisorile la poştă. Mi se păreau a fi lucruri fireşti, ceea ce, de altfel, i-am şi spus.

Apoi, s-a creat o scurtă pauză în conversaţie. Atunci, luîndu-l pe Teddy pe genunchi, care, cît a durat masa stătuse cu burta la pămînt, a început să-mi descrie cu lux de amănunte ceea ce numea « marea ei pasiune ». Aproape cu un an în urmă, se apucase să deseneze şi acest lucru devenise aproape o obsesie, după spusele ei.

Ținîndu-l pe Teddy sub braţ, s-a ridicat, s-a îndreptat înspre masa de nuc şi a revenit cu o mapă de carton plină cu desene, pe care mi le-a arătat.

— Întotdeauna desenez în sufragerie, îmi spuse ea, pentru că aici lumina e foarte bună. Spune-mi, care-i părerea ta despre treburile astea?

Îmi întinse vreo cincizeci-şaizeci de foi de hîrtie pentru desen.

Am etalat desenele pe masa din sufragerie, printre farfuriile murdare, şi le-am examinat cu atenţie. Toate erau lucrate în creion, şi doar unul sau două aveau cîteva tuşe de acuarelă. Reprezentau, toate, acelaşi lucru: patru mere aşezate într-un castron de porţelan.

Erau făcute şi refăcute: mătuşa Muriel ştersese şi reştersese, pînă ce suprafaţa hîrtiei devenise cenuşie şi murdară. Îmi munceam creierii ca să-i pot spune ceva plăcut!

— Dumneata... hm... dumneata ai prins... hm... însăşi esenţa acestor mere.

După un efort suplimentar, m-am grăbit să adaug:

— E foarte onorabil.

Mătuşa a zîmbit:

— Sînt mulţumită că-ţi place. Amy, ştii, bucătăreasa, mi-a spus că-i o prostie să-mi pierd atîta vreme muncind la lucrurile astea. Dar mi-era imposibil să mă opresc. Ştii, n-aş fi putut suporta ideea să mă opresc înainte ca merele să fie perfecte.

M-a privit o clipă, apoi a continuat:

— Ştii, Charles, că am avut de întîmpinat o mare greutate.

— Care?

— Merele se uscau! Era îngrozitor! După ce-mi terminam lucrul, le puneam în frigider, dar totuşi se stricau după două-trei săptămîni. N-am reuşit să le menţin proaspete mai multă vreme decît după ce Amy a avut ideea să le vîre în ceară topită.

— Bună idee.

— Oh, da, nu-i așa? Dar, vezi tu, Charles, încep să mă plictisesc de mere. Mi-ar plăcea să încerc altceva... M-am gîndit mult şi cred că pomişorul de-afară, din grădină, ar fi un subiect bun.

S-a îndreptat înspre fereastră ca să-mi arate pomul despre care era vorba. Am urmat-o. Era un pomişor tînăr, căruia abia începeau să-i dea frunzele. Mătuşa m-a informat că era un piersic.

— Nu crezi c-ar fi un subiect bun, Charles? Cred c-am să mă apuc de lucru chiar azi după amiază, cît timp tu ai să-l plimbi pe Teddy.

Amy a ajutat-o pe mătușa-mea să se înfășoare în mai multe straturi de pături și să se înfofolească în câteva șaluri. Eu am cărat în grădină scăunelul, șevaletul, cutia cu creioane și hîrtia.

Avea mâinile ei și în ce privește locul unde trebuiau așezate diferitele obiecte de care avea nevoie. Totuși, în cele din urmă, am izbutit să i le aranjez după placul ei. Pe urmă, cu toate că aș fi preferat cu mult mai mult să fi tras un pui de somn în camera mea, am prins cureaua de zgarda lui Teddy, care nu părea deloc mulțumit, și am pornit să fac cunoștință cu orașul Downie.

M-am lămurit îndată că Downie făcea parte din acea categorie de orașe în care întreaga viață socială se concentrează în jurul magazinului universal, dar am izbutit să-mi omor timpul în următoarele două ceasuri lăsîndu-l pe Teddy să examineze în tihnă picioarele lămpadelor.

Întors acasă, am așteptat s-o găsesc pe mătușa Muriel desenînd, dar ea plecase, luîndu-și scăunelul și șevaletul. Am privit de jur-împrejur, dar n-am văzut-o năicăieri. Atunci, l-am lăsat pe Teddy să se aburce pe lădița lui din sufragerie și m-am urcat în camera mea ca să încerc să dorm puțin, e-adevărat, cam cu întîrziere.

În cele din urmă, n-am izbutit să adorm. Fără nici o pricină explicabilă, nu mă puteam împiedica să mă gîndesc la toate desenele acelea reprezentînd mere și pentru care mătușa mea se trudise atîta. Am rămas lungit pe pat, numărînd petele de pe pereți, pînă la ora cinci.

Mîncarea era bună și planturoasă. Totuși, mătușa-mea era arțăgoasă. După ce Amy a strîns masa și mătușa l-a reșezat pe Teddy la locul lui obișnuit, adică pe genunchii ei, am descoperit cauza proastei sale dispoziții.

— Am avut necazuri cu desenul meu. Vîntul sufla fără încetare și mișca frunzele. N-am putut face nimic.

— N-am observat să fi bătut vîntul, mătușă Muriel, am spus eu prosteste.

— Tu nu prea observi mare lucru, a izbucnit ea. Vezi tu, frunzele n-au stat nemișcate nici măcar o clipă.

M-am grăbit să repar gafa.

— Înțeleg că un artist atît de minuțios cum ești dumneata poate fi deranjat în munca lui de unele lucruri care par profanilor lipsite de importanță, i-am spus drept consolare. Sînt dezolat, dar, vezi dumneata mătușă, eu n-am prea avut de-a face cu artiștii.

Faptul că am vorbit de ea ca despre o artistă, i-a făcut mare plăcere mătușii.

— Oh! sînt sigură că n-ai vrut să mă jignești. Numai că eu nu pot lucra decît dacă modelul meu este absolut imobil. Iată de ce m-am folosit de mere atîta vreme. Dar aș vrea să desenez acel pom. Mă întreb...

A băut două ceșcuțe de cafea, tristă, dusă pe gînduri. Pe urmă a început să rostească:

— Charles, m-am gîndit bine. Aș vrea ca mîine să tai pomul acela și să-l aduci în casă. Îi voi pune într-unul din bidoanele de lapte și, în felul acesta, l-aș putea desena fără să-mi pese de vînt.

— Dar e un pomîșor atît de drăguț, am protestat eu. În afară de asta, n-o să țină prea multă vreme după ce va fi tăiat.

— Push! nu-i decît un pom, mi-a ripostat ea. Am să cumpăr altul de la grădinar. Iar Amy se va îngriji de el și nu-l va lăsa să se vestejească: cu floriile face adevărate minuni. Pune aspirină și zahăr în apă și durează o veșnicie.





FRANK LLOYD WRIGHT

ARHITECTURA MUZEULUI «SOLOMON
R. GUGGENHEIM» DIN NEW-YORK

1. Interior

2. Sala mare; se văd printre alte scul-
turi, Foca și Regele regilor de BRÂNCUȘI

CONSTRUCȚIE LA TALIESIN VEST,
PARADISE VILLEY



Bineînțeles, va trebui să lucrez repede. Dar, dacă am să lucrez două-trei ceasuri dimineața și patru sau cinci ceasuri după amiaza, am s-o scot în cele din urmă la capăt.

În ce o privea, chestiunea era rezolvată.

A doua zi de dimineață, îndată după micul dejun, mătușa Muriel m-a condus în magazia cu unelte din spatele casei și mi-a înmănat un topor ruginit. În timp ce ascuțeam toporul, bătrâna mă privea cu ochi de vampir. Pe urmă, m-a însoțit până la locul execuției. În timp ce doboram pomiișorul cu loviturile date în trunchi, aveam impresia că sînt un ucigaș. Pe urmă, l-am dus în casă.

Mi-am petrecut ziua aceea și următoarele două sau trei zile, lucrînd în grădină. Grădinaritul mi-a plăcut dintotdeauna, iar grădina mătușii Muriel era frumușică, deși cam neglijată. Am scos din rădăcină și am răsădit cîteva plante și-am îngrașat pămîntul din jurul lor cu praf de oase. Cînea adunase sulfat de nicotină în magazie și era o distracție plăcută pentru mine să-l presar pe deasupra straturilor, ca să distrug gîndacii și puriceii.

Vineri de dimineață, am descoperit o hîrtie de cinci dolari împăturită pe șervetul meu. Mi-am ridicat ochii în direcția mătușii Muriel. Mi-a făcut un semn din cap, ca să mă facă să înțeleg că ea era autorul și o ușoară roșeață i-a năpădit obrajii căzuți.

Am vîrît cu grijă hîrtia în buzunar, cu inima plină de o caldă grațitudine. Era într-adevăr extraordinar de drăguț din partea acestei fete bătrîne că avea grijă de banii mei de țigări. Am luat hotărîrea să merg în tîrg chiar în acea după amiază și să-i cumpăr o mică atenție.

Mi-am dat repede seama că resursele orașului Downie erau foarte limitate. După ce am șovăit între o căprioară de porțelan și un bocal cu doi pești roșii, am decis că peștii aveau mult mai multă vervă și personalitate. Am intrat deci în prăvălie ca să-i cumpăr și, din vorbă în vorbă, am aflat că Drake, vînzătorul, fusese în California ca și mine, deci, ca să zic așa, era un fel de prieten de-al meu.

Ne-am dat întîlnire pentru seara următoare.

Bocalul cu peștișori a părut că-i produce mătușii Muriel o adevărată plăcere. S-a extaziat, scoțînd «oh!»-uri și «ah!»-uri față de mobilitatea și suplețea cozilor lor, pe urmă, în sfîrșit, a instalat bocalul pe un raft mic, alături de sevalet.

Puțin cîte puțin, am ajuns să ne creăm fiecare obiceiurile noastre. Dimineața și în prima parte a după amiezii, mătușa Muriel desena în sufragerie, iar eu treblăuiam în grădină. Mai tîrziu, însepe seară, făceam unele curse, îl plimbam pe Teddy, sau reparam mici fleacuri.

Cam prin a doua săptămînă de cînd locuiam la mătușa Muriel, piersicul se vestejise îngrozitor. Într-o seară, la cină, mi-a spus pe un ton cu care de obicei vrei să anunți o mare catastrofă, că s-a văzut obligat să-l arunce. Am ținut împreună o conferință post mortem asupra celor treizecișidouă de desene pe care izbutise să le termine înaintea dezastrului.

Am ales unul care, după părerea mea, avea o oarecare valoare plastică față de celelalte. A fost de acord cu mine și mi-a spus că, de altfel, era și schița ei preferată, și totul părea în ordine. Mi-am dat seama totuși că era preocupată de ce urma să deseneze data viitoare.

A doua zi, s-a învîrțit prin toată casa în căutarea unui model. La fiecare pas, se oprea și-și strecura capul prin ușa care dădea înspre grădină, unde eu mă pregăteam să răsădesc niște gura-leului, ca să-mi ceară părerea asupra subiectului pe care ar fi trebuit să-l alegă. În timpul prînzului, am remarcat că fixa

cu multă atenție bocalul cu peștișori roșii, dar, în acea clipă, nu mi-a trecut prin minte să trag vreo concluzie.

În seara când m-am înapoiat acasă de la întâlnirea avută cu Drake, mătușa mă aștepta în prag și mă duse în bucătărie cu un aer misterios și totodată victorios.

— M-am cam enervat puțin, mi-a spus ea punînd mîna pe mînerul frigiderului, dar rezultatul este extraordinar.

A deschis ușa frigiderului, a bîjbîit în adîncurile lui cîteva clipe și a scos apoi bocalul cu pești roșii. Un abur de umezeală i-a învăluit pe dată pereții. O priveam fix, prosteste.

— Știam prea bine că peștii nu vor sta niciodată nemișcați și muream de poftă să-i desenez. Atunci, m-am gîndit, și iar m-am gîndit . . . și, într-adevăr, găsesc că am avut o idee minunată, cu toate că-mi aparține ! Am răsucit termosul, am așezat bocalul înăuntru și, cînd m-am înapoiat cîteva ceasuri mai tîrziu, era complet înghețat. Mi-a fost teamă să nu se spargă bocalul cînd va începe apa să înghețe. Dar nu, a rămas neatins. Uită-te, ghiața e perfect limpede.

A luat o cîrpă și a șters abureala ca să pot vedea cei doi pești roșii învăluiți în ghiața transparentă.

— Și-acum, a continuat mătușa, am să-i pot desena fără nici o greutate. E formidabil, nu-i așa ?

Mașinal, am spus că da, că era formidabil, și m-am urcat în camera mea de îndată ce a fost decent posibil s-o fac. Incidentul îmi lăsase un gust neplăcut. Nu că aș fi făcut prea mare caz de viața peștișorilor roșii, dar oricum . . .

Avusesem impresia că-i făcea multă plăcere să-i privească cum înoată și, pe urmă, erau un dar din partea mea, și . . . Haide, la dracu' cu toată povestea asta !

Cînd m-am trezit, a doua zi dimineata, m-am simțit ușor nefericit, fără să știu de ce. Dar, după ce mi-am adus aminte de întîmplările din ajun, mi-am spus că-s un imbecil. Ar fi un lucru complet idiot să mă las copleșit de moartea a doi pești roșii cu ochi pedunculăți ! Am coborît la masă, fredonînd.

După terminarea mesei, mătușa Muriel a scos bocalul din frigider și s-a pus pe treabă. Eu m-am îndreptat spre magazie și, ajuns acolo, m-am jucat cîteva clipe, dus pe gînduri, cu pompa de zugrăvit.

Observasem mai de mult că zugrăveala începea să se cojească pe una din fațadele casei și-atunci mi-a venit o idee. De ce nu m-aș apuca s-o vîruiesc din nou ? I-am împărtășit mătușii planurile mele și ea mi-a dat încuviințarea. În consecință, am făcut rost de o găleată de var, pe care am cumpărat-o de la prăvălie, și-am pornit la treabă.

Lucrul înainta cu încetineală. Zilele treceau și, în scurtă vreme, am devenit un client obișnuit al negustorului de vopsele. Mătușa Muriel terminase cel de-al optzecișiuulea studiu de pești roșii congelați, însă eu nu așternusem încă primul strat de vîruială pe casa mare. Pereții se aflau într-o stare atît de proastă, încît se simțea nevoia să-i vopsesc de cel puțin două ori.

Primăvara se transformase pe nesimțite într-o vară timpurie, dar eu continuam să zugrăvesc casa, iar mătușa Muriel continua să deseneze peștii roșii. Eram, amîndoi, din ce în ce mai absorbiți de munca noastră.

Mă distram bine. Drake îmi făcuse cunoștință cu sora lui, o brunetă încîntătoare, dulce și înepătore totodată, amestec care m-a atras întotdeauna la

femei. El își găsisese o prietenă și ieșeam împreună serile, de câteva ori pe săptămână.

Camera mea mobilată, cu chiria neplătită, goana deznădăjduită după o slujbă și foamea: toate acestea erau acum de domeniul trecutului.

Tocmai terminasem de zugrăvit toată casa în ajunul zilei în care mătușa Muriel a hotărât că epuizase bucuria de a picta pești roșii. M-a cuprins pofta să sărbătoresc acest eveniment. Așa că, am făcut un amestec de apă cu săpun și de sulfat de nicotină și am stropit din toată inima plantele pe care le cam părăsisem în ultima vreme.

În seara următoare, în timpul cinei, mătușa Muriel mi-a arătat ultimul ei studiu de pești roșii și, împreună, am examinat tot ce lucrase. Începuse să mi se facă lehamite de aceste anchete despre anatomia desenelor ei, dar le înduram cît puteam mai bine.

La sfîrșit mi-a spus:

— Charles, de cîtăva vreme mă chinuie o întrebare: crezi tu oare că Teddy ar putea fi un bun model pentru desenele mele viitoare?

Mi-am coborît privirile înspre bietul animal care ședea proțăpit pe genunchii ei și i-am răspuns afirmativ.

— Dar, am adăugat, va fi el oare în stare să stea destul de liniștit?

Mătușa mi-a răspuns, cufundată în gînduri:

— Nu știu. Trebuie să încerc să găsesc o formulă. Poate c-aș putea să-i dau prînzul imediat după micul dejun. Sau...

A căzut îndată într-una din obișnuitele ei stări de meditație și, după scurt timp, am plecat s-o întîmpin pe Virginia, sora lui Drake, cu care îmi dădusem întîlnire.

Ne-am așezat sub verandă, pe întuneric, ținîndu-ne de mînă, în timp ce briza ne aducea miresama liliacului în floare. Era o întîlnire caldă și sentimentală.

A doua zi, era într-o simbătă. După micul dejun, mătușa-mea m-a îndemnat să-l duc pe Teddy la plimbare și să-l plimb cît pot mai mult, ca să fie obosit pînă la epuizare. Îi va da să mănînce îndată ce-l voi aduce acasă și spera astfel ca exercițiul fizic, adăugat hranei abundente, îl va îngreuna îndeajuns ca să-i poată servi de model.

Ne-am supus amîndoi și-am pornit-o la drum. Teddy și cu mine am evaluat de cel puțin două ori toate lampadarele din Downie, dar nu părea deloc epuizat cînd l-am adus acasă, și asta nu din vina mea. Mătușa i-a desprins cureaua de zgardă și l-a condus în bucătărie, unde îl aștepta masa, alcătuită dintr-o mulțime de cîrnăciori.

Teddy a mîncat ca un purceluș. Cînd a terminat, s-a culcat pe podeaua bucătăriei cu un aer hotărît. A trebuit ca mătușa să-l poarte în brațe pînă-n sufragerie și să-l depună într-un colț înșorit al camerei, alături de șevaletul ei. Cățelul adormise și sforăia chiar înainte ca eu să fi părăsit încăperea.

În ziua aceea am dejunat foarte tîrziu (trecuse aproape de ora două și jumătate), pentru ca mătușa Muriel să poată profita din plin de letargia lui Teddy. Mi se făcuse foame, iar Amy pregătise o masă pe cîntec, avînd ca punct de atracție un pui fript după obiceiul sudist. Iată de ce nu i-am acordat mătușii nici o atenție decît după ce am terminat de înghițit spuma de piersici. Abia atunci mi-am dat seama că era distrată și bosumflată.

— Mătușă, mi se pare că ședința de desen de azi dimineață n-a mers prea bine? am întrebato.

A scuturat din cap și cerceii atârnați au început să emită clinchete violente.

— Nu, Charles, n-a mers deloc. Teddy...

S-a oprit, luînd o nutră profund îndurerată.

— Dar ce-a făcut? N-a dormit?

Dacă mătușa-mea ar fi fost o altfel de femeie, s-ar fi pornit pe-un ris sardonice. Dar, așa cum era, a început să smiorcăie încetișor și cu mare delicatețe.

— Oh, ba da, *a dormit*. Da, *a dormit*. Însă, prin somn, se agita, gîfția neîncetat, pînă cînd... Vezi tu, Charles, era *absolut* imposibil... Ca și cînd aș fi vrut să desenez un plop bătut de furtună.

— Vai, ce păcat! Mă gîndesc c-ar trebui să-ți alegi un alt model.

Timp de cîteva clipe, mătușa a rămas tăcută și, privind-o cu atenție, mi s-a părut că văd lacrimi strălucindu-i în ochi.

— Da, mi-a răspuns ea, tărăgănat. Cred că va fi necesar... Charles, mă bate gîndul să merg după masă în oraș să-i cumpăr cîteva lucruri pentru Teddy.

Sudori reci începură să-mi șiroiască de-a lungul șirei spinării. Dar n-a durat mult și, știind prea bine cît de mult ținea la desenele ei, m-am gîndit că era drăguț din partea ei să nu-i poarte pică bietului cățeluș că nu-i poate fi un model ideal...

Înainte de cină, a venit în camera mea ca să-mi arate ce-i cumpărase lui Teddy. O zgardă roșie cu un clopoțel, un os din cauciuc care mirosea a ciocolată și o cutie de bomboane ciudate, denumite « Desfătarea cățelilor », care, dacă te luai după ce era scris pe etichetă, reprezentau o hrană unică pentru cîini.

I-a prins zgarda la gîtul lui Teddy, în timp ce eu o observam pe sub coada ochilor. Pe urmă i-a dat două romburi cafenii pe care le-a scos din cutia conținînd « Desfătarea cățelilor ». Animalul le-a hlăpăit, mîrlînd, și părea că le prețuiește gustul...

Duminică dimineața, mă plimbam agale cu mîinile-n buzunare cînd, deodată, uitîndu-mă la ceas, mi-am adus aminte că trebuia să mă grăbesc dacă nu vroiam să întîrzii la excursia pe care Drake și cu mine ne-am gîndit s-o facem împreună cu fetele.

Ne-am distrat de minune la țară. Drake s-a rătăcit într-un desiș de stejari și Virginia, cotcodăcind ca o găină, mi-a vîrît o omidă pe sub gulerul cămășii.

Se înnoptase de-a binelea cînd m-am înapoiat acasă. Încă înainte de a intra în casă, am remarcat că toate lămpile erau aprinse și că pretutindeni domnea o mare agitație.

Cînd am deschis ușa, am găsit-o pe mătușa Muriel stînd în picioare, în salon, pradă unui fel de criză de nervi. Amy se ținea lîngă ea, cu o sticlută de săruri în mînă.

— Bietul Teddy, abia a izbutit să articuleze mătușa-mea la vederea mea. Oh! Charles, a...

I-am petrecut un braț pe după umeri, în semn de îmbărbătare, și mătușa izbucni în lacrimi, care se prelingeau pe stratul gros de pudră ce-i acoperea obrazii și se opreau pe gulerul alb și înalt care-i cuprindea gîtul.

— Bietul Teddy, gemu ea. Oh! Charles, a murit.

În mod înconștient mă așteptam la o asemenea veste. Totuși, am tresărit: — Ce s-a întîmplat? am întrebat-o.

— Acum aproape trei ore l-am lăsat să iasă în curte. A stat afară foarte mult timp și, în cele din urmă, m-am dus să-l caut. L-am strigat și iar l-am strigat. În sfârșit, l-am găsit sub rododendroni. Era tare, tare bolnav! Atunci, am chemat imediat doctorul, dar când a venit, bietul meu Teddy, micuțul meu... era... era mort. Cred că l-a otrăvit cineva.

A început din nou să plîngă.

Îi mîngîiam umărul, distrat, și-i șopteam cuvinte duioase, dar mintea mea umbla aiurea. Cine-ar fi putut face una ca asta? Unul dintre vecini? Teddy era un biet animal cuminte, dar din cînd în cînd lătra și sînt unii oameni care nu iubesc cîinii.

— Doctorul Jones a fost atît de drăguț și atît de înțelegător! L-a dus pe Teddy într-un sac. Cunoaște pe un tip care o să-l împăieze.

Să-l împăieze? Am simțit cum îmi curge sudoarea printre omoplați și de-a lungul brațelor. Cu un gest mașinal, mi-am scos batista din buzunar și i-am întins-o mătușii.

Ea a luat-o și a început să-și șteargă ochii.

— Nici n-ai idee cît de mult mă simt consolată, mi-a spus ea suflîndu-și nasul, la gîndul că ultima... zi... pe care a petrecut-o pe pămînt... a fost atît de plăcută pentru ei.

Am condus-o în camera ei și i-am pregătît un somnifer. Am rămas lîngă ea pînă cînd l-a băut și-i vorbeam blînd, mîngîindu-i mîinile. În scurt timp a început să se calmeze, iar eu m-am putut duce în camera mea.

Am rămas întins pe pat, numărînd petele de pe tavan. Întima îmi bătea tare și repede. M-am căutat prin buzunare, am scos o țigară și-am început să fumez.

Golisem un pachet întreg și tot mai stăteam nemișcat în pat, privind în tavan, cu capul gol de gînduri. Făceam eforturi, aproape inconștient, ca să-mi împiedic mintea să exploreze un teren interzis. Către miezul nopții, m-am dezbrăcat și m-am culcat.

A doua zi m-am simțit rău. Dormisem, dar nu mă simțeam odîhnit. Mătușa Muriel a intrat în sufragerie ceva mai tîrziu decît de obicei. Avea ochii roșii. I-am dat bună ziua și m-am dus în grădină.

Cerul era greu și acoperit de nori, iar eu n-aveam chef de nimic. Am cules cîțiva boboci de bujori, am tăiat cîteva crenguțe pe ici, pe colo, și, în cele din urmă, am luat hotărîrea să curăț cireșii japonezi. Trebuia s-o fi făcut mai de mult. Cînd am terminat, m-am dus în magazie ca să iau puțin ulei de în și să pregătesc o cataplasma pe care s-o pun pe rănile pomilor.

Căznindu-mă să ajung la sticla de ulei, am fost izbit la vederea unui obiect pe care nu-l văzusem pînă atunci și care era rînduit într-un colț. Era un bidon cu arseniat de plumb. Pe etichetă erau desenate craniul și cele două oase încruciate cu care se înseamnă întotdeauna otrăvirile mortale. Am deschis bidonul. Din lichid dispărușe cam un centimetru.

Firește, acest arseniat de plumb ar fi putut să se afle în magazie încă dinainte. Nu eram sigur că n-ar fi existat înainte de a-l descoperi, și mă agățam, disperat, de această idee: nu eram sigur!

Nu-mi mai amintesc ce-am mai făcut în restul zilei. Probabil, mi-am căutat de lucru în grădină, străduindu-mă să nu mă gîndesc la nimic pînă la ora prînzului. Mătușa Muriel m-a strigat o dată de la fereastră și m-a întrebat dacă nu vreau să mînlînc: i-am răspuns că nu mi-e foame.

Bănuiesc că și-a petrecut ziua toată privind lădița lui Teddy din salon. În sfârșit, m-am înzdrăvenit. Două sau trei zile mai tîrziu, cînd l-au adus pe Teddy de la naturalist, alungasem toată povestea atît de departe de gîndul

meu, încît reacțiile mele trecute îmi apăreau pe cît de comice, pe atît de inexplicabile.

Chiar și după ce mătușa Muriel și-a luat creioanele și a început să facă o serie nesfîrșită de schițe după bietul animal împăiat, lucrul nu m-a deranjat deloc. Dacă cineva m-ar fi întrebat, i-aș fi răspuns că mi se pare un lucru firesc să vrea să-și deseneze cățelul pe care l-a iubit atît de mult.

În timp ce ea refăcea, neobosită, portretul lui Teddy, eu mă apucasem să vopsesc casa. Era o treabă tare anevoioasă, pentru că locuința mătușii Muriel avea o mulțime de turnulețe demodate și de cupole și pentru că vara ajunsese în toi.

Mătușa Muriel mă îndemna să mă odihnesc, dar eu nu puteam rămîne locului. După ce am isprăvit cu acoperișul, m-am apucat să construiesc o cabană din scînduri, în care să păstrez răsadurile și butașii. Mă întîlneam cu Virginia aproape în fiecare seară și-mi spuneam în sinea mea că totul merge ca pe roate.

Am băgat de seamă că începusem să slăbesc, încetul cu încetul, dar în mod constant. Puneam însă această pierdere de greutate pe seama faptului că fumam prea mult.

Într-o seară foarte caldă, spre sfîrșitul lunii august, mătușa mea a scos teancul de desene pe care le făcuse după Teddy și ne-am așezat să le examinăm împreună.

— Cred c-am să mai fac cîteva studii în zilele următoare, mi-a spus mătușa, pe cînd eu strîngeam ultima planșă. Și pe urmă, va trebui să găsesc altceva. Avea un aer trist.

— Da, i-am răspuns eu, destul de evaziv.

Izbutisem atît de bine să-mi alung presimțirile, încît nu mai înțelegeam deloc de ce acest subiect mă indispuce.

— Charles, a continuat ea după cîteva clipe. (Avea un aer mai deprimat ca niciodată.) Tu ai făcut fericită pe o biată femeie bătrînă. Pe această Virginia, cu care ieși serile, spune-mi, o iubești?

— Hm... hm... hm... Da, o iubesc.

— Ei bine, am chibzuit. Spune-mi, ți-ar place, Charles, dacă... dacă... ți-aș împrumuta banii necesari ca să-ți deschizi o firmă de grădinar, aici, la Downie? Se pare că tu ai un adevărat talent pentru această meserie. Firește, ai să-mi lipsești, dar, dacă dorești acest lucru cu adevărat, sînt sigură că ai putea fi fericit cu Virginia și...

Glasul i s-a înecat și n-a mai putut isprăvi fraza.

Draga de ea! M-am ridicat și am ocolit masa, ca s-o îmbrățîșez. I-am spus cît de fericit mă simțeam și că propunerea ei era tocmai ce-mi doream eu mai mult. O firmă a mea, și Virginia alături, ca soție! Era mai minunată decît o zîină bună!

Am rămas apoi să discutăm în amănunt despre viitoarea pepinieră: locul, stocul necesar, politica de publicitate, — toate, proiecte pe care le găseam pasionante, iar mătușa Muriel părea că simte o mare plăcere ascultînd spusese mele.

Cînd m-am urcat să mă culc, eram într-atît de exaltat, încît credeam că n-am să pot închide ochii toată noaptea. Am fredonat tot timpul cît m-am dezbrăcat. Și-am adormit de îndată ce mi-am așezat capul pe pernă.

M-am trezit pe la ora trei dinspre ziuă, cu sufletul plin de o neclintită convingere. Era ca și cum ceea ce bănuiam numai, ceea ce mă străduisem să uit, ar fi cîpătat o formă și ar fi devenit, în timpul somnului, o certitudine încon-

M-am așezat pe marginea patului, în pijama, tremurînd.

Mătușa Muriel vroia să mă omoare.

Cu duioșie, cu regret, îmi va pune otravă în mîncare sau în băutură. Cu duioșie, cu regret îmi va urmări agonia, așezîndu-mi bine perna sub cap.

Cu lacrimi în ochi, va aștepta să fie prea tîrziu ca să cheme doctorul. Va fi cumplit de nenorocită. După moartea mea, îmi va încredința trupul celui mai bun meseriaș din Downie ca să-l îmbălsămeze.

Peste o săptămînă, după ce mă va desena zilnic timp de optsprezece ceasuri, mă va înmormînta, tot cu părere de rău, dar regretul ei va fi mai ușurat de certitudinea că ultimele mele zile petrecute pe pămînt au fost zile fericite. Povestea cu pepiniera și cu însurătoarea mea cu Virginia Drake echivalau, pentru mine, cu zgarda roșie și osul parfumat cu ciocolată ale lui Teddy.

Am reflectat din nou asupra logicii raționamentului meu. Mi s-a părut fără greș. Dar îmi mai rămînea un singur lucru de făcut: să mă conving direct, prin mine însumi.

Mi-am tras pe mînci halatul de baie, m-am strecurat pe coridor, în vîrfurile picioarelor, și am coborît la parter... Cînd am intrat în magazie, am aprins cîteva bețe de chibrit și am căutat pînă am găsit locul de pe poliță unde trebuia să se afle arseniatul de plumb... Nu era nicăieri.

Întors în camera mea, m-am îmbrăcat, mi-am azvîrlit la întîmplare lucrurile în valiză și-am șters-o după metoda clasică. Adică, mi-am înnodat cearceafurile pînă am atîns cu ele pămîntul. La gară, am izbutit să prind trenul de ora cinci și jumătate care mă ducea în oraș.

De-așunci, n-am mai auzit vorbindu-se de mătușa Muriel. Ajuns la Los Angeles, am scris Virginiei cîteva cărți postale, fără să-mi dau însă adresa, numai așa, ca să-i spun că n-am dat-o uitării... Peste cîtva timp, mi-am găsit o slujbă și am cunoscut o fată fermecătoare. Ca să spun drept, în curînd ne-am și cununat.

Dar nu știu ce-aș da să aflu un lucru: oare ce-o mai fi desenat mătușa Muriel după aceea?

În romînește de FLORICA-EUGENIA CONDURACHI



ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Convegno Eminescu

Veneția, 1964

A fost o stranie întâlnire postumă aceea dintre poetul român și laguna venețiană, întâlnire petrecută în zilele de 28 și 29 septembrie. Ca unul din dogii spiritului european, Eminescu s-a unit cu marea, eterna iubită, în vechea republică. Strofele sonetului Veneția au răsunit simbolic chiar de la deschiderea întâlnirii, sub bolțile palatului Cini, din insula San Giorgio Maggiore. Le-a rostit cu emoție în caldul său cuvânt despre poet și operă, Angelo Monteverdi, savantul italian de renume mondial, președinte al Academiei dei Lincei, prieten de demult al țării și culturii noastre. El împreună cu Rosa del Conte, autoarea frumoasei, dificilei cărți Eminescu o dell' assoluto a inițiat și a animat întregul Convegno.

Fundația Cini, care a patronat întâlnirea, oferindu-i un somptuos cadru de cultură barocă, cu masse și linii îndulcite totuși de lumina opalin străvezie a unei toamne târzii, e o instituție de nobilă tradiție, ale cărei tipărituri de pildă (pentru a nu alege decât una din laturile multiplelor ei activități) sînt uimitoare prin extrema lor specializare și perfecțiunea condițiilor tehnice. Orice este legat într-un fel sau într-altul de străvechile tradiții de cultură și umanitate venețiană, este însoțit de Fundație. Conte Cini a cinstit cu prezența sa deschiderea acestui Convegno, așa cum cuvîntul domnului Branca, secretarul general al Fundației, a consfințit oficial patronajul instituției. Este interesant de observat că azeziunile și saluturile trimise Congresului de cîteva personalități de falmă mondială, împiedicate din diverse motive să participe, au marcat ele înseși răsunsetul întâlnirii în lume. Ungaretti, Arghezi, Perpessicus, Surkov, și mulți alții au întărit prin misivele lor unitatea perspectivei asupra lui Eminescu, poet român și universal. Iar cuvîntul lui Tudor Arghezi, tradus și citit la festivitatea de deschidere, de Rosa del Conte, care-l și adusese din cea mai recentă vizită la București, a însemnat o altă confirmare a valorilor românești pe plan internațional.

De altfel, cele două zile de lucru au fost pline de vorbe bune, de vorbe de admirație pornite din inimile unor oameni veniți din toate colțurile lumii și dăruți cercetării operei și limbii poetului, și care n-au dorit acolo decât să sporească gloria lui și să descopere noi mijloace de a-l face cunoscut lumii. Profesori, scriitori, cercetători, publiciști români și italieni, în primul rînd, apoi din Franța, Anglia, Suedia, R. F. Germană, Cehoslovacia, Spania, Portugalia etc. au fost uniți prin conștiința aceasta a universalității lui Eminescu și a necesității de a transmite mesajul său în forme cît mai pure, cît mai exacte.

De aceea toate comunicările și toate discuțiile din Convegno au gravitat în jurul a cîtorva mari probleme, sugerate de savanții italieni conducători ai ședințelor de lucru, și anume: problema traducerilor, a edițiilor critice, a dicționarului limbii poetice eminesciene, a universalității lui Eminescu. Chiar din comunicările primei după-amieze, liniile generale ale discuțiilor s-au conturat. Au vorbit academicianul Al. Rosetti conducătorul delegației romîne, despre expresia poetică la Eminescu, Alf Lombard (Suedia) și alții, despre universalitatea lui Eminescu. A doua zi au început dezbaterile în legătură cu traducerile, la care au luat cuvîntul cei mai mulți participanți de peste hotare, a căror experiență pe acest tărîm a fost deosebit de rodnică. A vorbit în primul rînd Rosa del Conte, excelentă cunosătoare a lui Eminescu, pornind de la articolul acad. Al. Philippide din nr. 6 al Secolului 20, despre ceea ce poate și ceea ce nu poate fi tradus în limbi străine din poetul român; apoi Alain Guillemlou, autorul recentei cărți despre geneza motivelor eminesciene, care a propus, ca o nouă și excelentă idee, ediții poliglote avînd alăturat textul românesc în transcriere fonetică internațională, astfel încît nimic din frumusețea, muzicalitatea originalului să nu se piardă. Au comunicat rezultatele propriilor experiențe, și poeții spanioli Maria Teresa León și Rafael Alberti, ca și prof. Eric Tappe de la Londra, Wilhelm Zavada din R. S. Cehoslovacă, Gerbore din Italia ca și reprezentanți ai universităților din Spania, Portugalia și insulele Canare. Printre altele ni s-au dăruit și exemplare dintr-o traducere masivă a lui Eminescu în portugheză.

S-au citat exemple de traduceri excelente și de traduceri neexpresive, s-au sugerat modalități de pătrundere în semnificațiile autentice ale unui text atît de complex și atît de dificil ca acela eminescian.

În acest punct discuțiile s-au întîlnit cu comentariile stîrnite de a doua comunicare a academicianului Al. Rosetti în legătură cu stadiul lucrărilor la dicționarul limbii poetice precum și cu unele

sugestii pe marginea edițiilor critice. (Ținem să amintim aci în mod special deosebita prețuire arătată de toți participanții față de monumentală operă de editare a textelor eminesciene întreprinsă de acad. D. Panaitescu Perpessicius.).

Am vrea să dăm un singur exemplu de felul interesant în care s-au prezentat sugestiile pentru modul de lucru la un dicționar al limbii lui Eminescu sau la traduceri care să reproducă fidel intenția autorului. «Noapte bună», de pildă, una din sintagmele caracteristice din poezia Egiptul, a fost mult discutată și supusă unei analize minuțioase din punct de vedere al etimologiei și al literaturii comparate, pentru descoperirea originilor ei. Profesorul Gutzia de la Roma a susținut obârșia sintagmei în manierismul secolului XVIII italian, trecută apoi prin filieră austriacă, de unde a fost preluată de Eminescu. Iar profesorul Elbert de la Mainz (R.F.G.) a făcut loc unor ipoteze legate mai degrabă de romanticii germani și printre alții, de Ludwig Tieck.

De altfel, literatura comparată a fost mereu folosită pentru ilustrarea locului lui Eminescu în complexul literaturii și filozofiei universale. S-au făcut apropieri pînă și între Eminescu și Heidegger. Comunicarea prezentată de subsemnata, tratînd despre Eminescu și romanticismul european, s-a integrat în linia generală a discuțiilor din acest unghi de vedere.

Dintre cercetările stilistice, foarte interesantă aceea a profesorului Laszlo Gáldi, de la Budapesta, cunoscut cercetător al stilului eminescian, tratînd despre Concizia la Eminescu. Lucrarea a fost citită în lipsa autorului. Cald, vibrant, cuvîntul lui Mircea Zăciu, omagiu al generației sale către Eminescu.

În Veneția, uluitoarea lume a frumuseții incremenite, orientul european s-a întîlnit deseori cu occidentul. Între fresce prea frumoase de Tintoretto ori Tiepolo, cîte o singuratecă madonă bizantină își deapănă, ca cea de la San Marco ori de la San Giovanni e Paolo, istoria întîmplărilor ciudate care au adus-o acolo. Pe pămînt italian, la Veneția și Ravenna, arta bizantină a arătat lumii vocația sa europeană.

La fel, în acest an festiv, datorită inițiativei frățești, admirative a savanților italieni, la Veneția, Eminescu a cunoscut o primă consacrare a vocației sale internaționale.

Este în actul de cultură săvîrșit la Veneția o judecată de valoare definitivă, care a emoționat pe cercetătorii și admiratorii lui Eminescu de pretutindeni și pentru care sîntem recunoscători Italiei prietene.

NIKOLAI OSTROVSKI

60 de ani de la nașterea scriitorului

evocări de ROMAIN ROLLAND și LOUIS ARAGON

Cele mai mari opere de artă ¹ ale unei revoluții sînt oamenii pe care-i produce. În explozia vieții noi care despică pămîntul scormonit, vedem apărînd suflete de foc, umplînd ca niște imnuri aerul cu strigătele lor de credință și ale căror ecouri rămîn vii mult timp după ce acești oameni au dispărut. Ei vor deveni în viitor inspiratorii și eroii cîntecelor epice și romănțate, recoltă a unor veri îmbelșugate pentru care vîrsta revoluției va fi fost o aspră împrîmăvărare.

Nikolai Ostrovski este unul dintre acești oameni, este unul dintre aceste imnuri de viață arzătoare și eroism. André Gide, care l-a vizitat, aducîndu-i un omagiu de tulburată admirație, n-a știut să-l vadă și să-l audă deoarece îl înfățișează drept « un suflet lipsit de aproape orice contact cu lumea exterioară, care nu poate să-și găsească o temelie pe care să se sprijine » ; el și-a imaginat,

¹ Prefață la ediția franceză din 1945 a romanului *Așa s-a călît oșelul* de Nikolai Ostrovski

întinzându-i mîna, 'că ea ar putea fi pentru Ostrovski « un fel de legătură care să-l țină de viață ». Dar dintre acești doi oameni, muribundul e cel care l-ar fi putut « atașa pe celălalt de viață ». Cum n-a simțit Gide asta? Această torță de energie ar fi trebuit să-i frigă degetele. . .

În Ostrovski, totul e flacăra de acțiune și de luptă ; și această flacăra n-a făcut decît să crească și să se întindă pe măsură ce noaptea și moartea se strîngeau tot mai mult în jurul lui.

Băiatul care, în timpul crîncenei sale copilării, se extazia în fața eroicelor biografii ale lui Garibaldi și Ovod ¹, care, la 15 ani, galopa în cavaleria lui Budionnii, care grav rănit, apoi grav bolnav de tifos, se reîntorcea neobosit pe cîmpul de luptă, ca să ia parte la cele mai extenuante și mai periculoase munci de șoc, n-a fost cîtuși de puțin un mistic al durerii și singurătății din brațele cărora « nimic nu putea să-l distragă vreodată » (așa cum spune Gide). Țîșnea din el o energie fără margini și un nesfîrșit optimism. Și această bucurie îl apropia de întreaga armată, de toate popoarele lumii, în marș sau în luptă.

Unui vizitator care-l întreba: « E oare cu puțință să nu regretați nimic? », Ostrovski îl răspundea:

— *Pur și simplu, n-am timp pentru asta. . . În țara noastră, chiar și înnegurata noapte poate deveni o dimineață inundată de soare. Sînt foarte fericit. Tragedia mea personală e dată deoparte de miraculoasa bucurie de a avea conștiința că și mîinile mele pun o cărămidă la mărețul edificiu pe care-l construim și al cărui nume este socialismul. . .*

Chiar și în visurile care-l preocupau din zori pînă-n tolu nopții, el se amesteca cu pasiune în toate revoluțiile lumii : în cea din China, în cea din Spania. . . Elabora planuri de insurecție într-o provincie, organiza o răscoală a marinarilor pe un dreadnought, comanda o divizie, zdrobea trupele fasciste ale lui Franco. . . Vedea venind revoluția mondială și îl croia drum.

¹ Ovod, roman de autorul englez Volnitch, despre viața revoluționarilor italieni.

— Pentru mine, spunea el, nu există bucurie mai mare ca aceea de a lupta pentru luminoasa fericire a umanității.

Totodată, nu găsea destule cuvinte ca să-și exprime disprețul indignat față de plîngăreții care se lamentau întotdeauna de viață și care, la cel mai mic eșec personal, se văicăreau, că nu mai au pentru ce să trăiască. . .

— Ah, dacă aș avea eu ce au el; sănătate, puțința de a mă mișca în lumea imensă (e un vis teribil pe care nu mi-l pot îngădui), o ! aș trăi nesățios, nebunește. . .

Pe patul de moarte, își termina cartea *Născuți în furtună*, și intenționa ca romanul autobiografic *Așa s-a călit oțelul* să se încheie cu volumul semnificativ intitulat *Fericirea lui Korceaghin*. . . Fericirea lui Ostrovski, orb, paralizat, muribund pe cîmpul de bătaie. . .

Fie ca această sublimă fericire a unui tînăr erou, pentru care tot ce e personal nu e veșnic, să emane din viața și din moartea sa !

Răspunzîndu-i la un cald salut pe care mi l-a trimis anul trecut, îi scriam :

« Fiți sigur că dacă viața dumneavoastră a cunoscut zile sumbre, ea este și va fi o torță pentru milioane de oameni. Veți rămîne pentru lume un binefăcător, o înălțătoare pildă de triumf al spiritului asupra trădărilor destinului individual: pentru că v-ați făcut una cu marele dumneavoastră popor înviat și eliberat; v-ați contopit cu atotputernica lui bucurie și cu irezistibilul său elan. Trăiți în el, după cum el trăiește în dumneavoastră ».

Romain Rolland

Gîndul mă poartă în livada brigadierului silvic din Șepetovka. . . E vremea cînd toate obiectele și noțiunile își schimbă semnificația și capătă un sens nou. Și în fața lui Korceaghin, ucenic la uzina electrică, frate cu muncitorul Artlom, nu apare o domnișoară, ca o zîină din « *Conacul pierdut* », ci fata brigadierului silvic Tonia, care își zice la început : « Nu prea e atent cu mine băiețandruș ăsta, fochist », pentru ca apoi, cînd Pavel fuge din temnița lui Petlura să-l ascundă în casă. Gîndul mă poartă în livada în care

se scurge o copilărie atît de asemănătoare și atît de diferită de cea din *Conacul pierdut*. Tot atît de diferită pe cît diferă Korceaghin de Augustin Maulnes, iar romanul *Așa s-a călît oțelul* de cartea lui Alain Fournier.

Mă mai gîndesc și la un alt « *Conac pierdut* » situat nu departe de Șepetovka tot în Ucraina. « După ce am trecut riul înghețat, și am urcat pe o alee, ne-am trezit ca într-o împărăție adormită ». Aceste cuvinte le-a rostit Anton Semionovici Makarenko, directorul coloniei de copii « Gorki ». Împreună cu eroii săi mai mari și mai mici, el a intrat în 1921 în « *Conacul pierdut* » al fraților Trepke, care fugiseră cu armatele albe ale generalului Denikin. Conacul era situat la 6 kilometri distanță de Poltava. « Un pîrîiaș, o livadă, pășuni, o pădure, o casă cu pretenții de „stil“, hambare, o moară. . . Un grajd uriaș pe jumătate dărîmat, din care se mai păstrau doar doi pereți de cărămidă, străjuiți de o cisternă de fier care se înălța tristă și nătîngă spre cer. . . »

Acest « *Conac pierdut* » al fraților Trepke va fi refăcut fără el, ca o proprietate colectivă, ca o proprietate socialistă, de niște copii smulși cu mare greutate din atmosfera crimelor și a furturilor, iar Makarenko va deveni autorul *Poemului pedagogic*. . .

Literatura care oglindește viața Korceaghinilor, care formează Korceaghinii noi (și nu e vorba de simple afirmații: gîndiți-vă cum repetă viața lui Pavka, peste 20 de ani, eroii romanului *Tîndra gardă* a lui Fadeev, care au fost educați de acest Wilhelm Meister al epocii lor. . . formați de morala ce afirmă munca drept o lege de existență a omului și de definire a cinstei lui, nu de o morală moștenită), această literatură nu se sfiește de caracterul ei educativ. Romanele pe care le crează ea, romane de ucenicie în viață, urmînd dorința lui Gorki, năzuiesc în chip deschis să înîruiască formarea oamenilor. *Așa s-a călît oțelul* și *Poemul pedagogic* sînt exemple din cele mai caracteristice ale acestei literaturi. La școala ei s-au călît zeci de milioane de oameni.

Louis Aragon

GEORGE BANU

CANDOARE ȘI VIRTUOZITATE

NOTE DESPRE CIRCUL CHINEZESC

Cercul de 'azi, spre deosebire de teatru, a devenit un spectacol internațional, în care de obicei, cu mare greutate, poți găsi unele note caracterizante. Aceleași exerciții de forță și de echilibru, aceleași dresuri sau numere de iluzionism sînt prezentate, cu mici diferențe, cam pe toate meridianele. Și totuși, în cazul unor mari conducători de circ, descoperim tendința de a-și diferenția trupele — sau prin vedete, sau printr-un specific al întregului ansamblu care, uneori, se manifestă prin numere deosebite, alteori prin tratări diferite a unor numere clasice. Dar cel mai important specific al circului se referă la faptul că reprezintă una din cele mai vechi măturii a străvechilor spectacole populare. El mai păstrează acel caracter, revoltător pentru puriștii estetizanți, de « confuzie a genurilor », de conglomerat artistic comun formelor de început ale teatrului. Și astfel multe din scenele comice de la circ ne oferă o schiță a unor elemente de farsă populară sau mimă. Scena cu « fușca » din filmul lui Fellini La strada prezintă o asemenea situație. Dealtminteri circul și teatrul au fost prezente îndelung împreună, în aceleași tirguri sau piețe, pe aceleași platforme sau arene. Iar în Europa, mult timp, teatrul a satisfăcut și dorința de circ, căci acesta a supraviețuit doar în Bizanț, pînă la căderea lui, iar apoi a dispărut. El reapare deabia în secolul XVIII, grație lui Astley, creatorul primului circ modern. Și astfel s-a ajuns la amestecul unor numere: păpușile sînt cunoscute la noi ca forme de teatru popular, în timp ce la greci și romani, de unde se pare că-și au originile, reprezentau un atractiv număr de circ, care s-a perpetuat în timp. În părțile Europei despărțirea teatrului de circ apare treptat, dar ea ajunge la un stadiu clar și precis de definire a fiecărui gen, în timp ce în China diferența menținându-se mai puțin distinctă, fenomenul de circ și teatru au coexistat, sprijinindu-se. Ceea ce le unește, în primul rînd, este bogăția comună de elemente folclorice. Acest fapt, de altfel, imprimă teatrului chinezesc și o puternică originalitate, care-l deosebește de cel european cult.

Cercul chinezesc își păstrează farmecul noțiunii de spectacol popular, spre deosebire de cel european, uneori prea revuistic, cu aplecări spre music-hall sau variété. Acest sens popular este realizat atât de întregul ansamblu, cât mai ales de clown.

Clownul, nu numai la chinezi, ci oriunde, are un gen determinat de umor, chiar numere speciale care pasionează mai mult publicul din țara sa. Marea pasiune a americanilor este călăria și atunci unul din cei mai mari clowni americani a înțeles că trebuie să fie călăreț. Poodles Hanneford lansa glumele sale din cele mai spectaculoase numere de echitație. Un clown celebru a fost și Medrano. Publicul francez îndrăgește numerele de sărituri și el a devenit un clown-sauteur. Clownii mai aduc în glumele lor și o naivitate care se adresează nu numai copiilor din sală, ci copilului, rămas viu, din fiecare om. De aceea risul stîrnit de giubșlucurile lor pline de candoare sau de grotesc înfăptuiesc visul comuniunii cu sala. Este ceea ce a făcut un Grock sau Popov.

Întîlniri surprinzătoare

În arena circului chinezesc doi clowni imită diferite păsări, fiecareia dîndu-i un loc sau urmîrindu-i o mișcare. Și noi împreună cu ei sîntem fie în mijlocul unei curți vii populate cu cele mai variate animale și păsări, fie într-un peisaj necunoscut nouă, dar descris cu precizie. Poate atunci, pentru o clipă, gîndul europeanului zboară spre Grecia. Acolo, în mime și farse, bufonul imită ca și aci, animale, fenomene ale naturii creînd în jurul său un adevărat cadru invizibil. Această caracteristică o descoperi mazi în teatrul asiatic; căci, și azi, decorul unei piese chinezești prespune pentru noi un maxim efort de imaginație. El este redus numai la cîteva elemente materiale: o masă și două scaune, care capătă cele mai variate întrebuițări, iar celelalte accesorii sînt doar sugerate de actori. Cît de simple și firești par, probabil, unui spectator chinez eforturile pe care le cere Shakespeare celui european în prologul la «Henric V»:

"Pliniți cu gîndul lipsurile noastre
Și-n fiecare om văzînd o mie
Oștiri închipuite, plăzmuți.

Cînd spun de cai, priviți-i cum' și -nseamnă
Copita mîndră-n reavînul pămînt.
Va trebui să-nveșmîntați cu mintea
pe regi în za, purtîndu-i ici și colo,
sărînd deasupra veacurilor scurse,
strîngînd a vremii trudă-într-un ceas"

Gîndindu-ne la anumite caracteristici ale teatrului chinezesc ne surprind apropierea care se pot stabili cu spectacolele populare europene, care stau la baza teatrului cult. În Europa fenomenul teatral a trecut din etapă în etapă, pe cînd în China el s-a perfecționat și purificat oarecum în același stadiu, și astfel a ajuns la un echilibru pe care nici o tulburare sau izbucnire de energie nu-l poate clătina și în care satisfacțiile vin, în primul rînd, din variațiile de nuanță. Similitudinile din punctele de plecare ale fenomenului

cultural, neagă ideea că gindirea asiatică și cea europeană sînt incompatibile. Ele exprimă porniri firești, existente în același om, dar care accentuate unilateral prin tradiție, au ajuns să dea senzația unei profunde rupturi.

Setea de a ajunge la general, printr-o eliberare de accidental, este o permanență atît în arta asiatică, cît și în cea europeană. Masca și rolul fix au apărut pentru a mulțumi această aplecare omenească către spații întinse și adîncimi nemăsurate, capabile să hrănească rațiunea și afectivitatea. Măștile preluate de la greci și rолurile fixe, pe care le stilizează permanent, constituie o trăsătură proprie pentru nenumărații mimi și histrioni romani. Aceștia prefigurează precis Comedia dell'Arte, fie prin «mimus albus», un alt Polichinel, fie prin «mimus centunculus», care cu hainele lui petecite îi este precursor lui Arlechin, care se va naște peste mai mult de zece secole. Undeva ne întîlnim. Asia utilizează, în locul măștii, fața pictată în culori puternice și cu desene simbolice, dînd astfel machiajului accentuate funcții de definire caracterologică a personajului. Această modalitate, deși tot o mască, îi este superioară măștii prin posibilitatea pe care o crează actorului, de a-și manifesta mai liber expresivitatea.

Masca mimilor sau fața pictată chineză au rolul de a șterge o particularitate pentru a reda generalitatea. Masca e întîi o formă de uitare și apoi de descoperire prin ea a unor adevăruri eterne.

Artă chineză este o artă a tradiției, o artă în care talentul urmărește să se afirme, nu atît prin originalitate subiectivă, cît mai ales prin integrarea în tradiție pe care tinde s-o transmită doar cu o discretă notă personală. Numerele de circ din dinastia Han sau Ting sînt cam aceleași și azi. Într-o pictură din regiunea Siciuan se vede aproape același număr de acrobație pe scaune prezentat la București de Liu-Mei, iar numărul de echilibru cu cești de porțelan este aproape la fel de străvechi ca și circul. Este o artă, care îndreptîndu-se tenace spre finisare, atinge perfecțiunea filigramului.

Artiștii chinezi aduc în spectacolul lor o interpretare proprie chiar numerelor clasice de circ pentru Europa. Ea ține mai ales de specificul poporului și civilizației chineze, de originalitatea sa, care datorită milenarelor tradiții, este capabilă să asimileze orice limbaj al artei, pentru a-l retransmite, apoi, transfigurat.

Actorul total

Teatrul chinezesc atinge suprema mîiestrie în arta creerii unui vocabular axiomatic sau a unor gesturi cu valoare de cuvînt.

În această preocupare descoperim unele puncte comune cu formele originare de teatru, de exemplu, cu mimele romane. Dar în timp ce romanii oferă doar o schiță a intenției de generalizare și exprimare prin mișcare, teatrul chinezesc conduce la ultimele ei rezultate. Găsim acolo miini care imploră, care cedează, care contemplă, care împiedică, care plîng, evantale care redau răsăritul lunii și cititul cărții, vîntul și scurgerea apei. Un adevărat vocabular, nu numai cu valoare estetică, ci și cu una de exprimare, în primul rînd. Pentru a putea realiza aceste minuni de poezie sintetizată, pregătirea actorului se face la fel de atent ca și a celui de la circ. Doar minile fără încheieturi ale fetelor, care realizau la circ grațioase jocuri cu diabolouri sau jo-jo-uri, pot vorbi cu asemenea precizie pe scenă. Gestul, mișcarea

se fac numai stilizate sau prelucrate coregrafic. Mișcarea e un pas de dans în armonie cu muzica. Totul însă de secole are aceeași delicată precizie și eleganță, permanent continuată.

Preocuparea contemporană pentru actorul total o satisface prima oară în Europa, Comedia dell'Arte. Ea rezolvă ca și teatrul chinezesc, vechea întrebare autor-actor, în favoarea absolută a ultimului. Dar orice victorie presupune răspundere, pe care o poți satisface doar printr-o uriașă cantitate de muncă. Aici stă în primul rând marea lecție pe care o dă și Comedia dell'Arte, și teatrul asiatic sau circul, actorilor din toate timpurile: perseverența necesară realizării perfecte a unui tip, cu atât mai greu de înfăptuit, cu cât de el s-au preocupat nenuntrați înaintași.

Commedia dell'Arte pare, în anumite puncte, o repetare a teatrului chinezesc pe pământul Italiei. Zani și Pulcinelli îmbrăcași în alb n-au înflorit numai în Italia, ci și în Grecia și mai departe în Orient. Unii dintre ei au fost preluați de teatrul cult, devenind clasicii servitori amuzanți, care vor culmina la sfârșitul secolului XVIII cu Figaro, membru al aceleiași familii spirituale. Unii au rămas în circurile de azi, stîrnind mai departe hazul, iar alții au devenit simboluri ale unor sensibilități rădinite, ca aceea întrupată de Jean-Louis Barrault în *Les enfants du paradis*, filmul lui Marcel Carné, sau de Chaplin în *Cercul*.

Clownii de circ au realizat de cele mai multe ori programul actorului total. Clownul de la circul chinezesc era un asemenea interpret: de la farfurile făcute să se miște cu ușurință pînă la salturi și imitații de păsări, el era permanent prezent, amintindu-l pe celebrul Marcelo Moretti, care jucîndu-l pe Arlechino realiza aceeași neliniștită stăpînire și conducere a corpului. Pușini actori în Europa se preocupă cu asemenea atenție de această cerință, care pentru orice actor chinez este o obligație. El, printr-un acrobatic dans simbolizează căldăria sau o bădălie, iar pentru a-și arăta bucuria revine tot la elementele de acrobație și prestidigitatie. G. Călinescu spune că în spectacolul cu piesa Maimuța Sun U-kun a dat cerul peste cap, bucuria victoriei este reprezentată printr-un joc cu o baghetă de argint, care ne face să ne gîndim la numărul prezentat de Vang Dji siang, în care tridentul, care este de porții mult mai mari decît o baghetă, era la fel de agil întrebuințat.

Actorii de Commedia dell'Arte ajunseseră și ei la asemenea dovezi de perfecțiune tehnică. Sint cunoscute exemplele care vorbesc despre un actor care la 83 de ani dădea palme partenerilor cu piciorul, sau despre altul care intrînd pe scenă cu un pahar cu apă făcea întîi un salt mortal, iar apoi îl puneă pe masă fără să fi vărsat o picătură. Ei au precedat pe un Harold Lloyd sau Douglas Fairbanks.

Această stăpînire atât de sigură a meșteșugului actoricesc permite o acordare perfectă între joc și cadrul scenic. Trupele de histrioni care jucau diverse farse în Franța sau Germania, apoi cele de Commedia dell'Arte erau ambulate și își reduceau recuzita la cîteva costume, măști și vreo două, trei elemente de decor. Italienii au făcut ca spectacolul lor să trăiască printr-o uluitoare mișcare, care umple scena, chinezii au explicat și jucat fiecare element real care lipsea de pe scenă. Ei au ajuns la exprimarea atât de exactă a realității cadrului scenic prin elemente de mișcare, încît publicul nu mai poate accepta decît această soluție.

Aceste rezultate apar ca urmare a unui antrenament egal cu cel al actorului de circ. El este însă depășit, căci în timp ce la circ numerele de acrobație apar în sine, ca scop, în teatru sînt doar mijloace de a sublinia și trans-

mite una din laturile fenomenului de teatru: reacții afective sau momente de desfășurare a acțiunii.

Tenacitatea depusă într-un exercițiu început din copilărie și continuat zilnic a dus la desăvîșirea unor roluri fixe, de la care ne-au rămas pînă și pași de Arlechin sau Bombardone, gesturi de luptă sau de iubire.

Din spatele lor au murit numele actorilor, căci teatrul asiatic și *Commedia dell'Arte* reprezintă sacrificiul actorului ca persoană pentru victoria ideii de teatru.

Puncte de plecare, azi

Așa cum teatrul a trecut prin specificul circuitului, pentru a se desprinde apoi de el, tot așa și comedia cinematografică a urmat un drum asemănător.

Circuitul i-a oferit la început subiecte, gaguri și chiar actori. Legătura era la început strînsă, ea nelimitîndu-se numai la preluarea de teme, cu nuanțe uneori melodramatice.

Bogdățul, dar și iluzionistul Georges Méliès la scurt timp după primele încercări cinematografice, revine, grație unei fericite întîmplări, la al său *hocus-pocus*. Și astfel « specialistul în trucaje pe scenă devine un specialist în trucaje pe ecran » (*« Istoria cinematografului mondial »*. G. Sadoul, pag. 25). E o primă mărturie. Dar influența înaintea de la suprafață spre profunzime. În timp ce primii comici A. Deed-Boireau sau Little Moritz nu erau decît niște simpli clowni care se limitau să aducă pe ecran stilul și conținutul numerelor de circ, următorii, un Chaplin, B. Keaton sau H. Lloyd depășesc stadiul ecranizării de astfel de numere. Ei preiau doar formula de exprimare a cuvîntului prin mișcare. Aceasta era determinată atît de limitele filmului mut care pretindea o mișcare mai accentuată, pentru a face cît mai puțin simțită lipsa cuvîntului, cît și datorită transmiterii prin ea, cu mult mai multă eficiență a glumelor lor. S-a creat astfel o tradiție în cinematograful american, tradiție care continuă și azi, prin Bob Hope sau Jerry Lewis, « clowni geniali » cum îi numește Fernandel.

În ciuda valorilor intrinsece și a influențelor generate, spectacolele populare mai au încă soarta de care vorbea Camil Petrescu: « plac, dar nu sînt prețuite ca momente de artă, decît reluate ca motive de un artist » (*Opinii și atitudini*, pag. 496). Ele au fecundat nenumărate drumuri sau opere de artă, dar în timp ce circuitul este disprețuit, teatrul asiatic este ignorat sau amintit ca o curiozitate. De el s-au preocupat însă autentici oameni de cultură — un Paul Claudel sau Bertolt Brecht, iar azi este curență referirea la acest teatru a unor dramaturgi ca Ionesco, Adamov sau Genêt. La aceștia din urmă găsim chiar influențe directe, declarate programatic. În seria principalelor modele ei alături teatrul asiatic vodevilului și teatrului de păpuși.

Teatrul chinezesc urmărește descoperirea unor esențe imuabile și pentru aceasta el tinde spre simplificare cînd să le elibereze dintr-un înveliș material particular, opac unor sensuri generalizatoare.

Dramaturgii amintiți vor să realizeze un « teatru aluziv » (J. Genêt), un teatru al sugestiei și al ideogramelor, în care personajele sînt mai mult metafore decît ființe vii. Diferențele între aceste fenomene de teatru se referă la preluarea elementelor realității de metaforele vehiculate de ele, dar dacă apreciem piesele numai după nuditatea și simplitatea prezentații

personajelor și acțiunilor, atunci aceste afirmații ale dramaturgilor amintiți se confirmă.

În teatrul chinezesc nu se urmărește redarea realității așa cum este, ci recrearea acesteia la un nivel mai înalt. Chiar un actor asiatic vorbea despre îngroșare, recunoscînd-o și în același timp justificînd-o. «Dacă am face ca toți oamenii, cine ar recunoaște în noi eroi?» În timp ce acești eroi afirmă cu vigoare existența omului, aplecările spre poezie sau rațiune, teatrul avangardist a unui Genêt sau Artaud pledează pentru altceva. Nu urmărește numai zdruncinarea încrederii în condiția umană, ci chiar negarea ei. Și astfel idealul lui Artaud se descoperă în teatrul din Bali «continuare a cîntecului, dansului și pantomimei», care însă ar trebui, pentru a satisface cerințele epocii, să fie puse sub «unghiul groazei și halucinației». Este evident unde se despart drumurile.

Teatrul asiatic răspunde și unei alte idei asupra căreia insistă un Ionesco sau un Adamov în prima sa perioadă: o piesă se adresează în același timp ochilor și urechilor. Prin aceasta ei se referă la importanța elementului vizual, pe care trebuie să-l genereze un text dramatic, deoarece ei văd scena, în primul rînd, ca un «spațiu de ocupat». Și astfel textul primelor piese ale lui Adamov va fi conceput ca o suită de dialoguri, insipide și seci, numele personajelor reduse la nume generice sau la litere, întreaga piesă fiind un scenariu al mișcării exterioare, principalul mijloc de transmitere și zguduire.

Acești autori preiau, realmente, metode variate de la teatrul asiatic, pentru a realiza un vis al lor — un teatru «care nu caută să fie decît el însuși și care se adresează unui nivel mai profund al omului» (Ionesco). Telul lor este de a se despărți de realitate, pentru a putea, astfel, să surprindă în scrisul lor resorturile profunde ale existenței umane. Analiza momentului în care se opresc în înțelegerea acestei noțiuni nu-și are locul aici.

Speciacolul de circ chinezesc ne-a trezit aceste gânduri. Sînt gânduri ce însoțesc firesc operele care realizează un ideal de simplitate esențială, mărituriile unor permanențe ale omenescului. Astfel dacă am adăura un hai-ku japonez:

"Frunze căzătoare
Se rezimă una de alta.
Ploaia bate în ploaie"

unei poezii a lui Ungaretti:

„Ei stau
precum toamna
pe arbori
frunzele“.

ni s-ar releva noi apropieri. Este aici o taină a simplității, stropii din apa mării în care se vede întreg universul.

cărți • idei • opinii

O interesantă panoramă lirică

În cadrul colecției MELIOR, editată de Pierre Seghers, a apărut un volum intitulat *Poezii mexicane*, a căror alegere și prezentare se datorează poetului și eseistului Jean-Clarence Lambert, cu o experiență mai vastă de antologist. (El a alcătuit — printre altele — și culegerea din « Poezia franceză de la Rimbaud la suprarealiști »). Nu e prima antologie mexicană apărută în limba franceză. (UNESCO a mai tipărit un volum asemănător; Revista *Europe* a consacrat un număr poeziei mexicane, etc.) Nu e primul nostru contact cu poezia unui popor a cărui istorie este de o mare complexitate și a cărui artă este de o imensă varietate. În antologia bilingvă hispano-americană (tipărită tot de UNESCO) am întâlnit poeți pe care ne bucură să-i cunoaștem mai amplu prin intermediul lui Jean Clarence Lambert, după cum volumul antologic al lui Jesualdo, tradus la « Editura pentru literatură universală » ne-a pus în contact cu liricii din acest volum, și cu alții, a căror absență o regretăm.

« Arhitectura » cărții lui Jean-Clarence Lambert este o construcție « pe etaje », respectînd istoria. Într-adevăr, dacă poezia franceză are un destin unitar, legat de aceeași limbă, de la trubaduri pînă în zilele noastre, preluînd cel mult « ecourile pădurii celtice », cu poezia mexicană lucrurile stau altfel. Lirica răsărită pe acest pămînt nu a fost scrisă într-o limbă unică, ci reîncepută în diferite reprize, în climaturi culturale radical deosebite: înainte chiar de pătrunderea conquistadorilor care au răsădit graiul Cidului în Lumea Nouă, se succedaseră pe acest teritoriu mai multe civilizații, mai multe limbi, și soarele liric răsărise și apusese de cîteva ori. În civilizațiile care au precedat epoca colonială, limba poezilor era considerată ca limbă a zeilor și a elementelor. Într-un cadru geografic și istoric în care domină vulcanul și piramida, pădurea tropicală cu beția de culori a faunei și florei, caracterul mitic al poeziei coloniale era explicabil, atît în civilizația aztecă, a cărei limbă se numea « náhuatl », cît și în imperiul maya ale cărui documente scrise au fost însă distruse de conquistadori. Ceea ce s-a putut culege și studia, au fost în special mărturiile poeziei *náhuatl*, ale cărei cîntece au supraviețuit printre indieni și au fost culese și aprofundate de o școală strălucită de savanți. În fine, un al treilea grai, « otomi » era vorbit în centrul Mexicului. Dar în istoria cel puțin trimilenară a Mexicului, existau, în afară de aceste trei limbi principale, nu mai puțin de 500 de grăiuri sau dialecte...

Cartea lui Jean-Clarence Lambert are meritul de a oferi cititorilor « mostre » din aceste mărgăritare ale poeziei, din diferite epoci. Cea mai amplu reprezentată este poezia epocii aztece: epopei și legende, cînturi, elegii, epigrame, fabule, ghicitori. E limba pe care o mai vorbesc și astăzi indienii din valea fluviului Mexico, și care odată era limba oficială a unui imperiu ce anexase alte popoare, și supusese chiar un imperiu, maya. Un grai plăcut prin vocali-

zarea sunetelor de bază și prin lipsa guturalelor și nazalelor, comparat de multe ori cu un zbor de păsări-colibri, un grai propice tocmai poeziei. E vorba de o poezie în special orală, cîntată, însoțită de multe ori de dans și de muzică, mai rar transcrisă în hieroglifice care țineau loc de scriere a vremii. Poeții erau autorii imnurilor sacre, compozitori de cîntece rituale, ca și de petrecere. Inspirația lor se considera de origină divină, căci vechii mexicani considerau poezia ca « vîntul venind de la zei », poeții fiind niște fii exilați din « Casa Soarelui » printre oamenii cărora le transmiteau graiul natal, creind « unicul adevăr pe pămînt », unicul lucru durabil, și unica armă de care dispunea omul în revolta sa: poezia. Poemele erau caracterizate prin ritm, și ca procedeu stilistic, cel mai obișnuit, prin paralelism: știința o numeau: « cerneala neagră și roșie », poezia « floare și cîntec » etc. etc. Despărțiți în caste — pe de o parte seniorii și războinicii mexicani, descendenți ai năvălitorilor, pe de alta masa țăranilor care au suportat invazia și au rămas credincioși divinităților agrare, — clasele înalte au adoptat zeii localnici, cum au făcut și romanii, cucerind popoarele mediteraneene. De aceea întîlnim pe străvechiul Quetzalcoatl (cunoscut sub numele prescurtat de Quetzal — șarpele cu pene, invocat și în romanele lui D. H. Lawrence) care a fost divinitatea cetăților de pe podișurile înalte Teotihuacán și Tula. Cea dintîi cetate a fost locuită de un popor de artizani, Toltecii, a căror « epocă de aur » se întinde din sec. III pe un mileniu (sec. III î.e.n. pînă în sec. IX e.n.) Triburile semi-barbare, Cicimecii, au provocat ruina Teotihuacanului, trecînd supremația cetății Tula (Tollan) — care însemnă « țărîmul trestiei de zahăr ». Unul din prinții și marii preoți ai acestei cetăți s-a ridicat contra sacrificiilor omenești sîngeroase ale aztecilor — adevărate beții de jertfe, acordînd preponderența cultului divinităților agrare, asupra celor războinice. Ambele cetăți sînt azi ruine părăsite. Și mărturie a acestor înfruntări de concepții și zei, a luptei dintre zeițăile pașnice și cele războinice, stau numai poemele din ciclul Quetzalului. . .

Odată cu înscăunarea conquistatorilor (a căror biruință este uneori înlesnită de confuzii — regele Moctezuma îl luase pe Cortés drept întruparea Quetzalului ! — alteori sfîrșește cu masacrarea populației autohtone slujind zeițăile războinice), începe o altă epocă în viața Mexicului. Mărturii rămase în folclor despre înfrîngerea cetăților, amintesc prin grandoare căderea Troiei și a Ierusalimului. Odată cu asasinarea vechii civilizații, în 1519, mexicanii autohtoni intră într-o tăcere de cîteva secole, uitînd o vreme ceea ce numai folclorul lor mai păstra în amintire. . . Astfel se deschide epoca colonială, care în literatură și poezie nu este decît o « Nouă Spanie », mai palidă, fiind doar un ecou. E epoca unei civilizații suprapuse, a unei minorități dominante, pentru care trecutul indian nici nu exista, căutîndu-se dimpotrivă, a-i șterge orice urmă și a ridica biserici peste templele ruinate. Poezia însăși nu poate fi, în aceste condiții, decît o creangă măruntă răsărită din trunchiul Spaniei. De aceea primii poeți creoli s-au ivit abia după un veac de la întemeierea coloniei: cel dintîi poem a fost *Măreția mexicană* datorat clericului Bernardo de Balbuena. Începutul poeziei spaniole de peste ocean, este o laudă a țărîmului cucerit, văzut din punctul de vedere al colonizatorilor, pentru care indienii au datoriat să muncească. . . Urmată de versurile unui moralist cocoșat, emul al lui Corneille — dramaturgul Juan Ruiz de Alarcón, de scrierile lui Francisco de Terazas, imitator al spaniolilor italianizanți, și de poemele versificatorului prețios Luis de Sandoval Zapata, poezia secolului XVI mexican nu este încă o literatură originală. De aceea, culegerea lui Jean-Clarence Lambert nu se oprește mai îndelung decît la poezia secolului XVII, cînd barocul face să înflo-

rească și literele mexicane. În locul preferinței pentru câmpiile virgiliene și fîntinile petrarchizante ale predecesorilor, se descoperă « exotismul ». Góngora însuși cîntase pe « Mexicanul înveșmîntat în pene ». Exotismul baroc a dus la descoperirea realității mexicane, și « exotică » în raport cu poezia europeană, lirica spaniolă de peste ocean avea de-abia acum să-și găsească propria personalitate. Cea mai complexă liră din această vreme e Sor Juana de la Cruz, care încununează secolul de aur al poeziei spaniole. Figură renescentistă, mai complexă încă decît « frumoasa frînghierită » Louise Labé, poeta — neaflînd nici înțelegere, nici egal, în viața civilă — se retrage voluntar în existența monahală, pentru a se dedica științei și artei: « În timp ce mînuiesc pana, compasul se odihnește iar orga rămîne tăcută în timp ce cînt la harpă ». Autoare a unor versuri de dragoste încinse pînă la incandescență, militantă pentru emanciparea femeii, poeta mexicană care își află moartea molipsindu-se de ciumă, de la bolnavii pe care-i îngrijea în timpul unei epidemii, este caracterizată printr-o « inteligență care nu îi înfrînează pasiunea, ci i-o adîncește » (Octavio Paz):

*Nu socotesc minune frumusețea:
e rămășița, jucăria vremii;
și bunuri trecătoare nu m-atrăg.*

Chiar adorarea divinității este pentru Juana de la Cruz un cîntec de dragoste:

*De vreme ce Domnul
e sortit suferinței,
să-l lași să vegheze;
pentru mine veghează;
ah, lasă-l să doarmă,
ah, să-l lași să vegheze;
căci nu-i o durere mai mare
pentru cel ce iubește,
decît să nu sufere. . .*

Secolul al XVIII-lea și al XIX-lea sînt apreciate de mulți critici ca un hiatus în poezia spaniolă din Mexicul plin de poeți clericali care scriu în latinește, imitîndu-l pe Virgiliu. Poezii circumstanțiale, la ridicarea statuiilor de regi, « divertismente poetice » care anunță cel mult sentimentul romantic, sînt tot ceea ce produc două secole. Abia romantismul, « fiul independenței », cunoaște poeți care caută, tulbure încă, un alt timbru poetic decît cel tradiționalist. Acest din urmă curent se întrupează în scrierile lui Manuel José Othon; clasicismul său are totuși alte trăsături, printre care redescoperirea indienilor. Îndrăgostit de o indiană, el scrie sonetele care alcătuiesc ciclul *În deșert sau Idilă sălbatică*, păstrată printre « postume », și singurul care formează opera sa majoră. Curentul romantic îl reprezintă poetul din Veracruz, Salvador Diaz Mirón, care trece de la tonul retoric și hugolian, la poezia considerată de un mare contemporan liric și eseist, Alfonso Reyes, ca « torturată, enigmatică și capricioasă, tratînd și limba ca pe o amantă docilă ». Duelgiu, bun trăgător cu pistolul, luînd aerul de poet genial, damnat, fără suficientă amploare în idei, el inaugurează totuși poezia autonomă mexicană, influențîndu-l chiar pe un mare hispano-american, Rubén Darío.

Odată cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, se naște epoca modernă a poeziei mexicane, cînd parnasiană, cînd simbolistă, mulată după Laforgue și d'Annunzio, după Wilde și Maeterlinck, și din care culegerea lui Jean-Paul Lambert oferă

traducerea celui mai interesant poet, Amado Nervo (1870—1919). Poet al insomniilor («Cea mai cumplită ispășire e veghea: / insomnia e doar exilul / din paradis»), el își amintește în versurile lui cu contur difuz, specific simbolist, de vechile mituri mexicane:

Eram trup și suflet
în spațiu, liber, puternic
ca un înger.
În jurul meu pluteau stelele,
urșișele stele,
ca o imponderabilă flotă de aur,
iluminată, într-o mare imponderabilă.
Îmi amintesc de doi sori,
unul verde, celălalt alb,
rătăcind în eternitate
unul în urma celuilalt,
cădându-se fără să se aștepte vreodată.
Ce smarald!
Ce diamant!...

Și-mi amintesc de soarele fără stele în jur,
colos solitar, ale cărui raze
nu luminau decât vidul,
ca un foc pierdut, ce încă mai arde...

Poezia mexicană intră, de la sfârșitul secolului trecut, în istoria mare a poeziei de limbă spaniolă-europeană și sud-americană. Din 1910, însă, din momentul revoluției, începe și pentru poezia Mexicului o epocă de existență autonomă. Fără să ignore influențele lui Lorca, Neruda sau Lugones, harta lirică a Mexicului se îmbogățește cu personalități din ce în ce mai pregnante, a căror apariție marchează pe hartă una din cele mai originale țări ale întregului continent american.

Așa e poezia gravă și discretă a lui Enrique González Martínez, (al cărui sonet Răsuștește gîtul păunului, amintește, printr-un hazard straniu Păunul lui Ion Barbu). Coșmarele își fac loc în versurile sale:

Doi ochi îmi fixează cei doi ochi
închiși în somn,
care văd
ceea ce nu vedeau cu pleoapele ridicate...

sau:

Tăcerea îmi urmărește pașii,
asurzește ecurile,
mă pîndește în dulapurile
întredeschise
și, ascunsă, mă așteaptă
în ungherele camerei.
E umbra zgomotului...

Așa e lirica «tînărului strămoș» al poeziei mexicane contemporane, López Velarde (1888—1911), profesor cu o existență ternă, de catolic «crepuscular», care a lăsat însă un volum de postume *Sunetul inimii*, atestînd un poet al conștiinței: conștiință de sine, conștiință a limbii, conștiință a Mexicului, această «dulce patrie» pe care Revoluția avea să i-o descopere «castiliană și maură,

bronzată aztec » : « Tu-mi descoperi sinteza propriului meu zodiac, / al Leului și al Fecioarei ». Marcat de întâlnirea cu poezia lui Baudelaire și Laforgue, López Velarde devine interpretul dramei moderne a conștiinței rănite de propria sa luciditate :

*Eu care n-am cîntat decît delicata
muzică a intimității mele,
voi ridica vocea în for...
ca să fur epopeii o ramură.*

*.....
Dulce patrie: îngăduie-mi să te-nfășor
în profunda muzică-a cadrului;
care m-a plămădit
cu loviturile cadențate ale securilor,
prin țipetele și risetele fetelor,
și păsările ciocănind ca dulgherii...
Dulce patrie, al tău e porumbul,
.....
cerul, lunecarea cocostîrcilor
și fulgerul verde al papagalilor.
Fiul Damnlui îți dăruie un staul
și diavolul, izvoarele petrolului...
.....*

Cu acest « detaliu » al surselor de petrol, care atrag capitalurile nord-americane, intrăm de fapt și în istoria contemporană a Mexicului. José Juan Tablada notează pătrunderea și a unui nou « stil de viață », într-o *Nocturnă alternată*:

*Noapte new-yorkeză, aurită,
ziduri date cu var maur,
„RECTOR's" șampanie, fox-trot,
case mute și grilaje înalte
și, privind îndărăt, zăresc
pe tăcutele țigle,
sufletul pietrificat,
pisicile albe-ale lunii
ca femeia lui Loth.
și totuși
e aceeași, aceeași
la New York
și la Bogota,
luna...!*

Autor de hai-kai-uri, iubitor al « Caligramelor » și înrudit pe undeva cu Valéry Larbaud, el a trecut de la « japonism » și « mexicanismul pitoresc », la descoperirea Mexicului arhaic, care avea să fecundeze marea poezie mexicană. Tablada care face elogiul pepenului, « hohot de rîs roșu și rece » al verii, lauda albinelor, a sălciei, « tandru aur, aproape chilimbar, aproape lumină », a « calului-dracului » : « cui de sticlă / cu aripi de mică », închină cîntece mularilor înfocate cu trup de « hamac tropical » legănat de un du-te vino al dansului, și ridică imnuri vechilor idoli de piatră ai țării.

Dar toți acești lirici moderni pregătesc într-un fel poezia lui Alfonso Reyes, poetul a cărui moarte în 1959 a fost socotită ca un doliu al întregului continent american. Născut în 1889, cu studii universitare strălucite, Reyes a fost pro-

fesor de istoria limbii și literaturii spaniole la catedra creată anume pentru el, în orașul México. După 1914, pleacă în Spania, unde colaborează cu eruditul Ramón Menéndez Pidal la Centrul de Studii Istorice din Madrid, participă la fundarea jurnalului *El Sol*, condus de Ortega y Gasset, și îmbrățișează cariera diplomatică, reprezentându-și țara în Franța, Argentina și Brazilia. Întors acasă își tipărește în ultimii patru ani de viață primele volume din opera completă de poezie și critică literară. El e și autorul unui interesant poem dramatic *Cruda Ifigenie*. — replică a vechiului mit, a cărui eroină, pierzându-și memoria vieții anterioare, trebuie să și-o regăsească, abia prin venirea lui Oreste. Ierburile din *Tarahumara* aduc în scenă pe Indienii din munții Sierra Madre. Culegători și vânzatori de ierburi înzestrate cu puteri magice, chiar halucinatorii. Poemul, cunoscut cititorilor noștri din antologia lui Jesualdo, este una din capodoperele lirice caracteristic mexicane, care au absorbit seva indiană.

În timpul vieții lui Alfonso Reyes se afirmă personalități ca de exemplu Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Carlos Pellicer, José Gorostiza. Ceea ce s-ar putea considera ca o trăsătură comună acestor poeți, majoritatea grupați în jurul revistei « *Contemporani* » și a poeziei mexicane în genere, este proiecția vieții pe ecranul morții, explicabilă într-o țară dominată nu doar de câteva ruine, ci de orașe gigantice, moarte. (Titlul unui volum al lui Villaurrutia sună chiar *Nostalgia morții*). Și dacă unii dintre poeți se înrolează de partea revoluționarilor, alții își limitează voluntar formația culturală, preferînd altor influențe, pe cea franceză grupată în jurul revistei « *N.R.F.* » și pe cea spaniolă din « *Revista Occidentului* ». De aceea, poemele lui Villaurrutia, elegante dar impasibile, au fost comparate nu o dată cu statui solitare, înfruntînd noaptea și moartea. Poetul Carlos Pellicer, are un registru mult mai întins; el inițiază, ca director al Artelor Frumoase, un muzeu al principalelor vestigii ale artei pre-coloniale, într-un parc din Villahermosa (Tabasco), și poezia sa reia vechile mituri, în special al Quetzalului. Impregnat de culorile tari ale țării, el ridică o odă pe patru voci, venind din cele patru puncte cardinale, închinată tropicului, care i-a dăruit « mîinile pline de culori », astfel încît « tot ce voi atinge, / se va umple de soare ». Noptii lui Villaurrutia, i se opune astfel Soarele tropicelor din lirica lui Pellicer. José Gorostiza (1901) și el apropiat de grupul « *Contemporani* » învie în volumul *Cîntece de cîntat într-o barcă* (apărut în 1925) poezia populară clasică, pentru a deveni apoi în poemul *Moartea fără sflîrit*, un valeryan înrudit cu Jorge Guillén. Sentimentul fluviului heraclitean al vieții, unit cu aspirația către o formă perfectă, fac din ultimul poem « imn, dar și discurs; cînt, dar și demonstrație; satiră, dar și elegie... Un poem filozofic care implică moartea filozofiei » (cum îl caracterizează Octavio Paz). Jaime Torres Bodet, (n. la México în 1902), fondatorul mai sus amintitei reviste de avangardă « *Contemporani* », înalt funcționar în Ministerul de Educație, profesor universitar de literatură franceză, diplomat în Europa, ministru promotor al « campaniei împotriva analfabetismului », ministru de externe, activ la ONU și UNESCO, are o operă care cuprinde peste 12 volume, (caracterizată prin « căutarea unui just echilibru, printr-o armonie între tradiție și inovație ») care cuprinde versurile și eseurile sale despre Stendhal, Dostoievski și Pérez Galdos. Cît despre Salvador Novo, el a fost deseori comparat cu Cocteau, datorită și alternanței sale între poezie și teatru, eseu și cronică, însemnări de călătorie și roman. Afiliat la « *Contemporani* », el este un poet marcat de pasiuni, de incandescență în iubire, și care reia unele modulații castiliane din Garcilaso și Becquer. Detaliu semnificativ: în timpul vieții a semnat eseuri și articole, discuții în contradictoriu,

sub patru pseudonime, a căror unică paternitate s-a descoperit abia după moarte !

Cel mai complex poet contemporan este însă Octavio Paz, una din marile figuri ale literaturii spaniole moderne, alături de Lorca, Alberti și Neruda. Dacă poezia predecesorilor săi a redescoperit vechea civilizație mexicană, Octavio Paz este el însuși născut dintr-un amestec hispano-indian. Metisul născut în 1914, fiul unui avocat din partidul lui Emiliano Zapata, leaderul răzmerițelor țărănești, ia parte, tânăr încă la luptele republicanilor spanioli închinând și o *Odă Spaniei* (a cărei absență o resimțim). Trecut prin experiența suprarrealistă, revendicând printre altele și influența lui Desnos, Octavio Paz trăiește deziluzia care a urmat înfrîngerii Republicii și ascensiunii fascismului. În Mexic poposește o vreme în peninsula Yucatán, pe pământul vechii civilizații maya, într-o provincie dezmoștenită de soartă. Aici scrie el poemul *Între piatră și floare*, o elegie a iluziilor pierdute, și un cânt al misiunii poetului, care are de « reconstruit » omul. Poemul corespunde de altfel afirmării « mexicanității » în istoria țării (tema unor eseuri ale poetului — care a redactat o adevărată istorie a poeziei mexicane). Iluzionându-se, ca mulți poeți occidentali, asupra puterii poeziei de a transforma, ea singură, omul și lumea, Octavio Paz aduce totuși în versurile lui un suflu înnoitor : « Bună ziua, am dormit toată iarna / și acum mă trezesc » scrie el într-un poem intitulat *Izvorul*. Cel care ridică un *Imn printre ruine* Teotihuacanului, cîntînd piatra atît de caracteristică peisajului țării, piatra pe care s-au săpat primele inscripții ale țării, piatra care sîngeră și strigă, piatra de altar și de mormînt, știe să evoce și viața simplă a poporului, care cere « Să-i spuî pîinii pline și ea să îți fie / pe masă-așternută, în fiecă zi », și să sperî într-un viitor mai bun. Crezul său artistic s-ar putea sintetiza în cuvintele : « Nici un glas nu e mai credincios, mai profund și mai înalt pentru un popor decît glasul poeziilor săi. Popoarele surde la poezie (ca și oamenii surzi față de poporul lor și de viață) sînt destinate mizeriei și orbirii — orbirea spirituală, care este întotdeauna orbirea nedreptății ».

Resimțînd în alcătuirea volumului lipsa unor aspecte lirice ca *Poezele interzise* ale unui Manuel Maples Arce, incluse în antologia lui Jesualdo, ca și o prezentare înlesnind înțelegerea ecourilor în poezie ale luptelor sociale, apreciem însă bogata informare a poetului și antologistului, care adaugă la numele cunoscute și un buchet de « Voci noi » din lirica mexicană (Rosario Castellanos, elogiul dansului, Jaime García Torres, cu ale sale « litanii profane », Jaime Sabines, Marco Antonio și Montes de Oca). Culegerea de versuri mexicane traduse excelent de Mathilde Pomés și Gabriel Levis-Mano, de Pierre Darmongeat și Jean-Clarence Lambert, oferă cititorilor o panoramă lirică interesantă, colorată și cuprinzătoare.

VERONICA PORUMBACU

Problemele realismului

Definind o receptare dialectică a tradiției culturale și constituind criteriul unei aprecieri adecvate a creației artistice contemporane, realismul reprezintă pentru estetica științifică cea mai importantă problemă. Studiul monografic al lui A. N. Iezuitov « Problemele realismului în estetica lui Marx și Engels » este consacrat determinărilor teoretice ale realismului, așa cum apar ele la fondatorii socialismului științific, subliniindu-le permanența ideologică și deosebita însemnătate pentru arta realismului socialist.

Deși Marx și Engels n-au fixat, printr-o expunere riguros sistematică în limitele unei singure lucrări, concepțiile lor despre literatură și artă ca un ansamblu programatic, aceste concepții formează totuși o unitate organică, un sistem consecvent și continuu. Pornind de la această premisă și folosind în parte documente filozofice, estetice și istorico-literare mai puțin studiate, autorul procedează la relevarea punctelor nodale din concepțiile estetice ale lui Marx și Engels și la analiza citorva din convexiunile esențiale ale acestor concepții cu întregul operei lor științifice.

Procesul elaborării unei estetici noi este intim legat de cel al elaborării noii concepții despre lume și societate. De aceea lezuitov cercetează principalele etape în evoluția gândirii lui Marx și Engels de la idealismul hegelian până la materialismul dialectic și istoric, accentuând în același timp interdependența dintre activitatea literar-critică legată de epocă și formarea noilor principii estetice. Respingând afirmația revizionistilor care încearcă să-l opună pe «tînărul Marx» creatorului de mai târziu al ideologiei comuniste, cercetătorul sovietic, dezvăluie dialectic pe baza manuscriselor filozofico-economice din 1844, unele neconcordanțe dintre constatările filozofice și practica social-istorică, pentru a demonstra caracterul legic și necesar al depășirii acestor neconcordanțe. Astfel problema însușirii estetice a realității, problema simțului estetic erau considerate uneori la Marx printr-o optică abstractă, neeliberată încă deplin de influența antropologismului lui Feuerbach. Dar dacă principiile metodologice nu se explicitaseră încă pe deplin, faptul artistic este de pe acum privit atît de Marx cît și de Engels în strînsă legătură cu contextul social, cu aspirațiile și idealurile proletariatului. «Suprimarea proprietății private» scria Marx în manuscrisele din 1844, «are semnificația unei emancipări integrale a tuturor sentimentelor și însușirilor umane...»

Pe linia cristalizării noului ideal estetic, un rol primordial l-a avut activitatea critică imediată a celor doi gânditori, contactul direct cu acei literați al căror interes artistic se îndrepta cu precădere către masele exploataate: Freiligrat, Weerth, Herwegh, Heine. Urmărind roadele acestei activități critice în etapa deschisă de «Sfînta familie» (1845), autorul monografiei cercetează relațiile complexe dintre principiu estetic, fapt literar, moment istoric și perspectivă politică, atrăgînd atenția asupra tezei marxiste a neconcordanței relative între dezvoltarea societății și dezvoltarea artei. Dezbătînd această teză, lezuitov infirmă o dată mai mult interpretarea ei eronată de către Mehring, conform căreia Marx și Engels s-ar fi mulțumit să lase doar un «testament estetic», să vorbească numai despre posibilitatea apariției unei arte noi, nu și despre prezența acestei arte în epoca lor. Materialul invocat mărturisește o solicitudine permanentă din partea fondatorilor socialismului științific pentru mlădițele artei proletare revoluționare, mărturisește în același timp și o înțelegere deplină a greutăților pe care le întîmpina această artă în strădania ei de a reflecta contradicțiile societății capitaliste.

Drumul spre noul ideal estetic a fost același cu drumul spre noul monism materialist: de la experiență concretă la generalizare filozofică și de aici la transformare practică.

Urmărind etapele fundamentale ale luptei pentru realism, autorul monografiei se oprește asupra polemicii lui Marx și Engels cu frații Bauer în jurul romanului lui Eugène Sue și a liberalismului filantropic în literatură, asupra conflictului cu «adevărații socialiști», care își proclamaseră producțiile poetice «artă socialistă adevărată». Precizări noi aduce A. N. lezuitov în studiul corespondenței lui Marx și Engels cu Ferdinand Lassalle pe tema piesei acestuia

«Franz von Sickingen». Amendînd unilateralitatea interpretării acestei corespondențe de către unii cercetători, care au pus accentul numai pe aprecierile negative ale clasicilor marxismului, îndreptate împotriva zugrăvirii de pe poziții voluntariste și subiectiviste a istoriei de către Lasalle, autorul evidențiază în primul rînd latura constructivă, a criticii lor, care recunoștea piesei respective sub raportul valorii estetice o superioritate indiscutabilă față de lucrările dramatice ale vremii, impregnate de conformism filistin (piesele lui Gottschal, Otto Ludwig, Hebel, Grillparzer).

Acordînd scrisorilor lui Engels către Minna Kautsky și Margaret Harkness locul esențial pe care-l dețin în rîndul documentelor estetice marxiste, autorul cărții se preocupă în mod deosebit de conținutul și sensul noțiunii de «realism». Făcînd o paralelă amplă cu opiniile estetice ale lui Diderot, Lessing, Schiller, Hegel, cu cele ale democraților revoluționari ruși, lezuitov pune în lumină procesul dialectic de negare a acestor concepții și de preluare potențată a lor în cadrul esteticii marxiste. El arată modul în care a sesizat Engels existența unei continuități între realismul clasic (Balzac, Dickens) și realismul anilor 50—60 ai secolului XIX (Flaubert, Goncourt, Maupassant, Champfleury) pe de o parte și noua artă socialistă pe de altă parte. Prin analiza aprofundată a tabloului literar al epocii, cunoscuta caracterizare a realismului, dată de către Engels capătă un relief nou.

Urmărind procesul de cristalizare și afirmare al noului ideal estetic, cercetătorul sovietic pune în legătură concepțiile clasicilor marxismului cu dezvoltarea lor creatoare de către Lenin în condițiile preluării puterii de către proletariat și subliniază caracterul de continuitate între opera lui Marx și Engels și cea a conducătorului revoluției ruse.

Folosînd experiența cercetătorilor marxiști care i-au precedat, A. N. lezuitov subliniază în monografia sa înalta principialitate și consecvență a concepțiilor estetice ale lui Marx și Engels, străine de orice tendință limitatoare sau normativă, demonstrează convingător că estetica realismului elaborată de ei constituie singura bază științifică a artei realismului socialist.

GEORGE CARPAT

Clasicii universali la ei acasă

Drumeț cu misiuni pe care, atunci cînd nu te aștepti, le reclamă de la un reporter evenimente din toate părțile lumii; călător prin țări cu fel de fel de specifice, peisaje, tradiții și aspirații, cu fel de fel de aporturi la profilul culturii umane; îndrăgostit de dreptul oamenilor de a se bucura și de reflecția acestora — cu bucurii, cu drepturi și cu visuri — în poezia, romanul, muzica, pictura și cugetarea cîtorva mari personalități de artă ale omenirii, L. Sărățeanu a fructificat lăudabil răgazurile, recreația și minorele vacanțe dintre cîte două-trei îndatoriri gazetărești și ori de cîte ori îi era la îndemînă prilejul celeilalte curiozități, neprofesionale, intime, dar mai ample chiar decît febrilitatea pasionatului corespondent de ziar, s-a dăruit acesteia. De braț, deci, cu cestălalt tip de curiozitate, s-a dus *Acasă la...*¹. Cîțiva giganți, a absorbit

¹ L. Sărățeanu, *Acasă la...* (Colecția „În jurul lumii”), Ed. Tineretului.

— cu o emotivitate caldă și cu generoasă fantezie — aer din văzduhul pe sub care odinioară aceia se plimbaseră, despicînd cu opera lor crustele înțepenirii timpului. Și s-a întors tînăr, înprospătat, cu buzunarele pline de impresii, să ne comunice vibrînd cum îl înțîmpinaseră, ce a văzut, lîngă ce înțelesuri a întîrziat, cu cine s-a împrietenit pe acolo, ce a mai rămas din ce a fost, cîte s-au schimbat, cîte pieriră și din a cui vinovăție ori nepăsare. A străbătut patria lui Chopin, mergînd—firește—la Zelazowa Wola, locul de baștină al ilusului compozitor, loc privit cu tandrețe de toți polonezii (căci el *Nu e nici la nord, nici la sud. Nu e nici măcar « aproape »*. E în inima fiecărui om al Poloniei), iar de la Zelazowa Wola a luat-o către Weimar, către Roma și Geneva, a cunoscut Franța, Belgia, Anglia în cîte o personalitate răsfrîntă peste istorie și peste capitale, colorînd și îmbogățind un oraș, o idee, o epocă, o țară sau pur și simplu spiritul. Ordinea noastră e puțin diferită de ordinea textului, conținutul e același.

Într-o complicitate agreabilă cu cititorul și cu gustul de cunoaștere, fără a obose prin erudiție, fără a indigna prin platitudine și fără a risca stridențe nici din practicarea vreunei maniere sec și strict fotografice, a înțeles încă o dată adevăruri esențiale, oferindu-le din nou circulației curente, pentru demnitatea permanenței lor. Procedînd astfel, nu l-a despărțit pe veșnic tînărul Will, despre care istoria literară înaintașă opinase că — după Dumnezeu — a creat cei mai mulți oameni, nu l-a despărțit de tîrgul în care s-a născut și-n care s-a retras să moară, deoarece știut este (și în primul rînd pentru cețoasa Anglie!) că Shakespeare, însemnînd lumea întreagă, înseamnă totuși Stratford.

Cu Victor Hugo (*Poet, tribun, profet*) a confundat Franța în pluralitatea ei de măreție, convulsii, încețări, exuberanță și a identificat în deosebi Parisul, populat perpetuu de acei ștremgari « iuți la picior ca și la replică », din rîndurile cărora a țîșnit Gavroche, inauguratorul unei dinastii teribile.

Eternitatea Weimarului, încercată de tenebre, pătată sub Hitler de vecinătatea criminală a întîmplărilor de la Buchenwald, își reia discursul gloriilor ei, la accentele cărora Goethe — căsătorit cîndva cu Christiane Vulpius, o muncitoare simplă și avînd de la dînsa copil — a contribuit cu geniul prolifici sale dimensiuni.

Anversul — « leagăn al artelor și literelor » altă dată și foarte bogat oraș, cu care acel *Michelangelo al nordului* (cum i s-a zis lui Rubens) aproape că făcea un singur trup și suflet, încă păstrează în inimile modestei populații de acolo tradiția protestului ce se degajă din neuitata pînză a artistului conservată prin veacuri sub numele de « Rănile războiului ».

Pe Charles Dickens — odată cu a cărui moarte se întrebau copiii dacă nu cumva o să moară și Moș Crăciun — îl consideră fondatorul artistic al ceții la Londra și în literatura universală și, în legătură cu această descoperire, află ocazia să transcrie ceea ce statuase și Oscar Wilde despre legislatorul bineștiutului fenomen londonez: *Ceața există la Londra doar de cînd a inventat-o Dickens*.

Total deosebită de străbuna ei de pe vremea lui Jean Jacques Rousseau, Geneva modernă, cosmopolită, trepidantă și continuu plină de gazetari ai tuturor limbilor pămîntului, nu-l împiedică să-i descifreze contradicțiile la care a dus-o capitalismul și care operează nefast în viața oamenilor. După cum amintirea comportamentului său din trecut față de fiii ei vestiți nu-l previne de la bobîmacele date acelei bizare Geneve, care sfișia « nu departe de strada unde s-a născut autorul lor » cărțile lui Rousseau.

Statuile Romei sînt opuse cerșetorilor Romei. Somptuoasele-i monumente exultînd de bunăstarea și generozitățile zeiești imortalizate în marmoră vin în contact cu zdrențele umane de la gleznele monumentelor. Și cu toate că «fiecare fîntînă romană își are povestea ei», cu toate că Ottorino Respighi le-a cîntat într-un poem simfonic de surprinzătoare plasticități, iar Liszt s-a ocupat la fel de pictural de dînsule în «jocurile» sale de ape, lupta fîntînilor cu . . . războiul, cu opacitatea și cu fascismul a fost uneori la fel de grea ca și a cetățenilor milenarei capitale.

Lui *Til-buh-oglindă*, de care omenirea întreagă se declară îndrăgostită și pe care legenda l-a hărăzit să se nască în sătucul Damme dinspre Bruges (Belgia), îi luminează drumul în carte felurite incursiuni de groază și humor, de duioșie și curaj, întreprinse îndărăt, în istorie. Și el, ca replică apuseană a istețului nostru Nastratin Hogeia, reflectează în parte ceea ce o fi uitat cîteodată cronică, neclintit gîndindu-se la vorbele pleznind de miez ale lui tătîne-său: *Fiule, nu răpi niciodată omului, nici dobitoacelor libertatea, care-i cel mai mare bun pe lumea asta.*

★

După atîta succesiune de orașe străbătute și de evuri parcurse, în care îndemînarea portretului și a descrierii se relevă la tot pasul, complinite cu o reală putere de observație, întorși cu autorul și *Acosă la . . . noi*, desigur că e firesc să ne bucurăm de această originală carte de călătorii în timp și spațiu efectuată pe meridianele literaturii universale.

ION CARAION

Portret critic

J. D. Salinger face, fără îndoială, parte dintre prozatorii americani care în ultimii ani au suscitât un deosebit interes atît în SUA cît și în toate țările unde opera sa a fost tradusă. El se bucură de o neobișnuită popularitate, fiecare dintre nuvelele lui — publicată îndeobște, mai întîi într-o revistă (în genere *New Yorker*) — fiind îndelung așteptată, citită cu curiozitate de un număr mare de lectori și comentată neîntîrziat de presă. Un om de litere englez, David Leitch, povestește că a înțeles cît sînt de cerute scrierile lui Salinger cînd a remarcat că, într-o serie de biblioteci, exemplarele periodicelor *Evening Post* sau *New Yorker* se deschid singure la paginile ce conțin proza acestui scriitor, datorită frecvenței lor consultări. În fața unui asemenea succes de public o serie de reprezentanți ai criticii literare s-au îndreptat către «fenomenul» Salinger, străduindu-se să explice cauzele atracției exercitate de creator și să discearnă dacă e vorba doar de o modă sau, dimpotrivă, de o operă cu adevărat valoroasă. Henry Anatol Grunwald a strîns într-o culegere¹ cea mai mare parte a studiilor și articolelor despre activitatea prozatorului².

1. Salinger, un portret critic și personal. (Ed. Harper's și Rowe, 1962)
2. American Quarterly, American Speech, The Atlantic, Chicago Review, Commonwealth, Harper's Magazine, National Review, New Leader, New Republic, New World Writing, New York Times Book Review, Partisan Review, Saturday Review, Twentieth Century, Washington Post, etc., și volumele, Probleme americane moderne, de Maxwell Geismar (1958), O oglindă pentru anglosaxoni de Martin Green (1960), Ochiul inocenței de Leslie Fiedler (1960) și Inocența radicală de Ahab Hassan (1961).

Culegerea nu are un sumar cronologic, studiile fiind grupate pe baza unei tematici¹ ce conține implicit și indicii asupra poziției autorului, multiple interpretări ale operei lui. De altfel aceste indicii capătă și un suport explicativ în cadrul unei destul de ample introduceri în care H. A. Grunwald își justifică dispoziția capitolelor. Primul dintre ele, *Omul invizibil* schițează un profil biografic al prozatorului, urmărind cum se împletesc puținele date cunoscute din existența lui Salinger cu destinul eroilor săi, ce ecou a avut contactul cu evenimente și circumstanțe din realitate, în creația acestuia. Din împrejurările vieții scriitorului se poate constata o vocație literară imperioasă, accentuată de anii celui de al doilea război mondial care își va pune amprenta asupra citorva din personajele sale tipice, făcându-le să poarte într-o lume postbelică traumatismele întâlnirii nemijlocite cu cruzimea războiului. Literatura nu reprezintă pentru Salinger o ocupație oarecare, ea este o misiune de a cărei eficiență nu se îndoiește. Într-o societate în care calitatea de artist areareori constituie un mod sigur de trai, tânărul prozator, refuzând alte venituri se consideră un literat profesionist și se dedică cu trup și suflet scrisului, având certitudinea menirii sale. Dar cu tot succesul obținut el nu se lasă antrenat pe panta industrializării renumelui său, nici printr-o cantitativă producție de serie, nici printr-o dezlănțuită reclamă; a ajuns într-atât să se ferească de publicitate încât și-a câștigat faima de a fi « omul invizibil ». « Chiar dacă unii îl acuză că absența totală a reclamei e de fapt tot un gen de reclamă, se poate presupune că izolarea lui are mai degrabă drept scop o muncă regulată și asiduă.

Criticii împart opera sa foarte restrânsă de pînă acum în trei etape. Perioada debutului care conține circa 20 de povestiri, neincluse în nici un volum, are drept motive principale războiul și urmările sale în relațiile dintre oameni (*Tălcu acestor istorii*, *Note personale ale unui infanterist*, *Sergentul fiert cu binișorul*, *O dată pe săptămînă n-ai să mori*, *Pentru Esmé, cu dragoste și abjecție* și *O zi grozavă pentru peștele banană*, etc) și soarta zbuciumată a artistului (*Frații Varioni* cu o problematică reluată în ciclul despre familia Glass și *Pădurea răsturnată*). A doua perioadă e aceea a apariției volumului *Nouă nuvele* și romanul *De-a prinsela prin lanul de secară*, care îi vor aduce consacrarea; iar ultima, caracterizată prin publicarea scrierilor despre familia Glass, menită să întruchieze prin membrii ei opoziția față de societatea criticată în lucrările anterioare, însumează nuvelele: *Seymour — o introducere*, *Ridicați birna*, *dulgherilor*, *Franny* și *Zooey*.

Interesul stîrnit de creația lui Salinger în mai toate cercurile intelectuale, se datorează, firește, impresiei adînci pe care o face opera sa prin autenticitatea și finețea surprinzătoare cu care scriitorul percepe și exprimă nuanțele psihicului uman. În același timp însă faptul că scriitorul nu și-a precizat pînă la ora actuală o poziție clară, încheagată față de societate, a permis revendicări și interpretări foarte diferite și cîteodată contradictorii. Două din capitolele antologiei, *Un ușor caz de incest* și *Între miracol și sinucidere* grupează cîteva articole în care predomină argumentele freudiste sau concluziile mistice în comentarea operei lui Salinger. Fără nici un fundament solid, folosind pînă la exasperare un singur moment, și acela nesemnificativ din *Perioada albastră* a lui Daumier-Smith, precum și absența dragostei fizice ca problemă principală

¹ a) *Omul invizibil*, b) *Bunul american*, c) *Este « inteligent » cuvîntul*, d) *Magician*, *Clubman* sau *Gum*, e) *Un ușor caz de incest*, f) *Curele pentru febra bananei*, g) *Neadaptați sensibili împotriva vulgarului*, h) *Între miracol și sinucidere*, i) *Holden și Huck*, *O cercetare*, j) *Împotriva cultului copilului*, k) *Fenixul*, l) *postscriptum*.

în nuvelistica lui Salinger, o serie de cercetători pedalează în special pe complexul lui Oedip în ce privește sensibilitatea eroilor. Aceste aplicări ale freudismului se înrudesesc la cițiva esteți ca Maxwell Geismar cu teorii rasiste asupra lui Salinger. În genere un număr de critici burghezi caută să devieze astfel legătura dintre revolta lui Salinger și cauzele sociale care i-au dat naștere. Altă metodă de a atenua problemele sociale ce-și pun pecetea pe psihologia eroilor salingerieni este aceea de a le da valoarea unei rebeliuni pasagere, caracteristică adolescenței. Profesorul Granville Hicks lansează ca o axiomă apolitismul tinerei generații; de aceea, pînă să atingă maturitatea cu înțelepciunea ei a tot iertătoare, spune el, intransigența vîrstei o face să se ridice împotriva unor hibe eterne de morală și conformație umană, ca meschinăria, convenționalismul, stupiditatea, văzînd în Holden Caulfield, eroul din *De-o prinselea prin lanul de secară*, pe cel mai curajos observator al acestor tare.

Dar majoritatea articolelor din volum, chiar dacă dau altă motivare șocurilor și traumatismelor psihologice ale eroilor, nu pot ocoli raportul între insatisfacția profundă a acestora și stările sociale care o provoacă. Într-un foarte nuanțat studiu *Cavalerii* lui J. D. Salinger din capitolul *Cura împotriva febrei bananelor*, William Wiegand, care vede în personajele lui Salinger pe urmașii inadptabililor din întreaga literatură de la Goethe și Schiller sau Byron și Shelley pînă la Fitzgerald și Hemingway, surprinde în primele nuvele ale prozatorului tendința de a « critica o societate formulată și formulabilă » și consideră că scrierile lui se trag dintr-o aripă a tradiției proletare în care prăpastia dintre cel care iubește umanitatea — « the lover » — și burghezia coruptă cauzează majoritatea suferințelor protagonistului. Alți oameni de litere văd cu o mai mare limezime și analizează pe temeuri mai științifice reflectarea realității în opera lui Salinger. David Stevenson în studiul semnificativ intitulat *O oglindă a crizei*, socotește că prozatorul înfățișează în opera sa un stadiu de acută contradicție socială între omul onest și orînduirea nedreaptă. Nuvele ca *Unchiul scriîtit din Connecticut*, *O zi grozavă pentru peștele banană*, ca și romanul său exprimă cu finețe dar și cu mare claritate determinatele sociale ale deformării psihice a personajelor. Pierderea stupidă a iubitului în război o împinge pe Eloisa sub carapacea durității și profitorismului burghez, făcînd-o nefericită, iar familia plină de prejudecăți adîncește pînă la sinucidere traumatismele fostului combatant Seymour. Cît despre traiectoria lui Holden prin New York, ea nu este decît o succesivă ciocnire a personajului cu deformările generate de capitalism. Pînă și în *Omul care rîde* sursele sociale ale eșecului sentimental suferit de studentul sărac Gedsudski sînt aluzionate fără puțință de confuzie. Dacă la foarte mulți creatori dinaintea lui Salinger neadaptarea la societatea burgheză era reprezentată în principal de problema intelectualului, la tînărul prozator american ea capătă o largă răspîndire în diverse categorii, cu precădere la tineret. De la copilul Lionel din *Jos, lîngă borbă* la sergentul X din *Pentru Esmé cu dragoste și abjecție*, eroii lui Salinger dau glas oroarei față de variatele forme ale cruzimii și insensibilității din jur. Această amplificare a nemulțumirii foarte complexe în hotarele societății actuale burgheze este depreciată de unii critici « rafinați » ca Joan Didion care se indignează de trivializarea psihologiei elitelor intelectuale la nivelul omului mediu.

Vasta generalizare a neadaptării, pe care David Barr o desemnează prin imaginea « multîmii înșingurate » are la Salinger trăsătura unui proces simultan de atracție și respingere față de lume. Dragostea firească a personajelor față

de umanitate — unanim remarcată de comentatori — vine în conflict cu dorința lor de a renunța la o viață unde convenția ucide naturaletă, sentimentele curate, sinceritatea și prietenia, ca în *Franny* sau în *Frumoasă e gura mea și verzi îmi sînt ochii*. Pe bună dreptate în 78 de *banane* se arată că eroul salingerian este « alternativ tentat și respins, pe jumătate înclinat să participe, pe jumătate să fugă » de societate. Romanul *De-a prinselea prin lanul de secară* termină acest proces pe nota iubirii față de semenii. Holden declară : « Dacă vrei să afli adevărul nu știu ce să cred. Îmi pare rău că am spus la atîta lume despre asta. Tot ce știu este că îmi lipsesc toți cei despre care am vorbit ». Concluzia autorului este cea a solidarității umane. În *Franny* și *Zooey*, fratele își convinge tînăra soră, decepționată de colegul de care era îndrăgostită — exemplar tipic al convenționalismului senin și rapace — că lumea nu trebuie părăsită. În acest scop el folosește o parabolă pe care odinioară cînd erau mici, o inventase, pentru ei, Seymour Glass. Atunci, pe cînd erau interpreții unei emisuni pentru copii, la televiziune, se plictisiseră să se tot ducă acolo îngrijit îmbrăcați. Seymour, pentru a-i dezvăța de neglijarea îndatoririlor lor le istorisește că există o doamnă grasă (the fat lady) poate urîță, poate bolnavă, înaintea căreia trebuie însă să se prezinte cum se cuvine căci pentru ea joacă.

Așa cum constată Wiegand, autorul articolului 78 de *banane*, dacă toți reprezentanții artei lui Salinger sînt niște nonconformiști, ei se simt însă paralizați, dezarmați într-o lume în care-i întîmpină dezamăgirea, eșecul. Ei n-au să opună grozăviilor de care se ciocnesc decît candoarea și dragostea. Sergentul X din *Pentru Esmé cu dragoste și obiectie* e vindecat de viziunea genocidului și barbariei, privită cu indiferență de camarazii săi, doar prin gestul delicat, de afecțiune, al unei fete care răscumpără pentru el toate întîmplările cumplite prin care a trecut. Nu numai că autorul se află încă departe de ideea revendicărilor colective, însă pînă acum, însuși protestul lui individual se limitează la sensibilitatea înflorare de dezgust. În comparație cu Twain și Hemingway, cu personajele cărora sînt des alăturați eroii salingerieni, aceștia din urmă, după cum notează Arthur Heiserman și James Miller junior în *O pantă nebună* se lasă mînați de virtuți care nu pot fi destul de virile pentru Huckleberry Finn sau Nick Adams.

Calitatea majoră a prozei lui Salinger stă în putința de a sugera cu precizie printr-un dialog dintre cele mai curente, printr-o mișcare sau situație dintre cele mai obișnuite, nuanțe sufletești de o mare subtilitate. Această capacitate constituie, probabil, unul din principalele motive ale popularității de care se bucură scriitorul.

Se observă la Salinger o dezvoltare progresivă în rezolvarea conflictelor, de la sfîrșitul tragic al lui Seymour în *O zi grozavă pentru pește și banană* pînă la recenta pledoarie pentru o atitudine activă de participare la viața contemporană din ultimele lucrări. Într-una din aceste povestiri, Zooey îi spune lui Franny : « Nu poți ieși din acest cerc? Ficțiunea e ceva mai mult decît vorbărie, știi asta. E acțiune și conflict ». Într-un fel, în cadrul acestei conversații e depășită și mistica de natura budismului zenist, pomenită de autor. Citatul din Zen care servește de motto volumului de nuvele era următorul : « Știi care e sunetul a două mîini aplaudind. Dar care e oare sunetul unei singure mîini aplaudind ? » Zooey răspunde parcă acestui motto : « Și nu le poți îndepărta din nou (acțiunea și conflictul — n.n.) cu una din mîini legată la spate. Cealaltă mînă e cea care face să răsune aplauzele ». Văzînd în Salinger un succesor al lui Twain, în special în romanul *De-a prinselea prin lanul de secară*, de-a lungul unei extrem de profunde și bine argumentate paralele între Holden și Huck

Finn intitulată *Un studiu de continuitate literară*, Edgar Branch sintetizează astfel însemnătatea operei salingeriene: « *Hucklebery Finn* și *De-a prinselea*... e fiecare o devastatoare critică a societății americane și un mesaj moral al iubirii și umanitarismului ».

Culegerea lui H. A. Grunwald oferă, cu toate că nu este călăuzită de criterii științifice și de o mai riguroasă selecție, câteva interpretări foarte interesante cu privire la proza lui J. D. Salinger.

SANDA RADIAN

Colocviu critic: Shakespeare

Sumarele ultimelor numere ale periodicului german adună și confruntă în paginile respective, din perspective variate, concepțiile cele mai personale și competente de istorie literară, de anglistică și americanistică, ce dau trimestrialului *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* (Revistă de anglistică și americanistică) un real prestigiu.

Printre lacunele istoriei literare tradiționale era și aceea de a se ocupa mai mult de surse și de influențe, ignorând creația ca atare și condițiile ei. Revistă germană, care are colaboratori de specialitate de pe toate meridianele, adaugă biografiei și istoriei creării operei, o analiză literară subtilă, o cercetare sistematică, o clasificare metodică a materialului biobibliografic, o vastă erudiție și un prodigios aparat critic.

Numărul 2/1964 al revistei este închinat lui Shakespeare, cu amplexarea deosebită pe care o comportă consacrarea unui număr special.

Martin Lehnert, de la Universitatea Humboldt din Berlin, semnează un articol omagial în legătură cu *Anul Shakespeare 1964*. El citează printre altele scrisoarea din 1873 a lui Engels care împărtășea lui Marx că «... numai în primul act din *Merry Wives* este mai multă viață și realitate, decât în întreaga literatură germană ». Shakespeare este văzut din perspectiva omului care simțea intens viața și avea conștiința evoluției istoriei. Lehnert nu se apropie de biografia anecdotică a marelui Will, în jurul căreia s-au purtat atâtea controverse, ci de datele pe care cercetătorii le află în biografia lui artistică și spirituală. Shakespeare concepea omul — spre deosebire de Ben Jonson, primul poeta laureatus al Angliei — drept o ființă contradictorie (« o umbră mișcătoare și un actor sînt cele două simboluri ale vieții umane » — spune Macbeth). Martin Lehnert arată în ce măsură Shakespeare a fost călăuză și stimulent pentru Wieland și Goethe, amintindu-ne de elogiul pe care titanul de la Weimar i-l aduce în 1771: « Shakespeare, prietene! Dacă ai mai fi printre noi, n-aș putea trăi decât alături de tine; aș prefera din tot sufletul să joc rolul secundar al lui Pilade, dacă tu ai fi Oreste ». . . (Cităm din *Despre literatură și artă*). Pentru a realiza portretul shakespeareian, generator de absurde controverse, Lehnert își încheie omagiul cu epitaful rivalului și contemporanului marelui Will, Ben Jonson: « *He was not of an age, but for all time* ».

Metoda istorico-filologică a lui Walter Martin fixează fizionomia umană și spirituală a lui Shakespeare în epocă și arată în ce măsură a avut sensul istoric al vremii sale. Observațiile și constatările lui Walter Martin în legătură cu « *Timon din Atena* » în lumina teoriei reflectării formează o expunere unitară

și personală, de o minuțioasă pătrundere științifică. Pornind de la aprecierea lui Marx că «Shakespeare explică excelent esența banilor», și citind apoi opiniile lui Schiller, Gerhard Hauptmann, Bertolt Brecht — Walter Martin înlătură ideea după care Shakespeare ar fi sceptic și pesimist în această perioadă de creație, sau că Timon ar reprezenta «o culme a mizantropiei». Revizuiind o seamă de idei preconceptuate în legătură cu *Timon din Atena*, el interpretează cu meticulozitate geneza acestei piese, observând că Shakespeare nu mai vede sau nu mai poate vedea elementul progresiv în societatea capitalistă obsedată de mirajul bogăției (magic of bounty), de înfrurirea aurului asupra societății, de meschinăria care ruinează valorile morale. Autorul realizează o comparație cu *Rieng des Niebelungen* și *Götterdämmerung* de Wagner și găsește corelații cu alte piese shakespeariene în care se vorbește de aur: *King Lear* și *Measure for Measure*.

Aluziile unor cercetători, despre care Walter Martin se ocupă, referitor la Geneză, la *Patimile lui Christ*, la paralela Timon-Isus, pornind de la caracterul biblic al unor versuri, ni s-au părut neînțelese și absurde. Lumea feudală, cu ordinea ei religioasă, politică și morală e condamnată de Timon cu un patos care atrage atenția asupra unei similitudini cu Regele Lear. Timon nu se mai regăsește însă în ansamblul vieții după eșecul orgoliului său atât de individual.

În *Legende, ideal și realitate în Henric IV*, Anselm Schlösser, într-o analiză condensată, cu multe exemplificări, ne introduce în construcția solidă a acestei piese, diferențiind materialul brut utilizat cu o rigurozitate de cercetător desigur meritorie. Este știut că pentru unii shakespearologi problema cea mai subtilă rămâne textul, rectificarea erorilor din in-quarto și in-folio din 1623, manuscrisul descoperit nu de mult al scenei din piesa *Thomas Morus*, originea legendelor sau cronicilor care au constituit leit-motivul creației lui Shakespeare. Neputând despărți aceste cronici sau texte de opera lui Shakespeare, urmărind pas cu pas fabulația și nu taina unei capodopere, transfigurarea și inefabilul din ea — aflăm mereu că autorii subiectelor shakespeariene sînt de fapt Plutarh Brooke, Berckley, Bandello, Grammaticus și alții. Dar după 400 de ani, propriul său geniu îl desface pe Shakespeare de hîrtoagele istoriografiei literare lăsîndu-l singur cu personalitatea sa care se definește în esența celui «I am what I am!»

Profesorul japonez Tadao Yamamoto, de la Universitatea Kobe publică în limba engleză studiul despre *Structura verbală în Richard II*, fiind ispitit să concludă că limbajul acestei piese este o culme a expresiei în opera lui Shakespeare, care i-a asigurat un strălucit succes. Yamamoto observă că există în *Richard II* un formalism feudal în limbaj și că *Richard II* e adeseori dispus să se exprime în proverbe și într-un stil stereotip. Plină pe alocuri de efuziunile naționalismului elisabethan, depășind artificialul și sofisticul, *Richard II* este piesa în care Shakespeare ajunge la un limbaj realist perfect, care îi dă o unitate dramatică deosebită.

Sumarul se completează cu colaborările în limba engleză a prof. Marco Mincoff, de la universitatea din Sofia, despre *Cronologia primelor opere ale lui Shakespeare* și a prof. Stanislaw Helsztynski despre *Traducerile în poloneză ale lui Shakespeare în trecut și azi*, precum și cu recenzarea unor studii în jurul personalității lui Shakespeare.

PETRU SFETCA

Poezia bulgară contemporană

Marea « nenorocire » a așa ziselor literaturi mici nu constă în ipotetica lor mediocritate, ci în faptul că sînt literaturi ale unor popoare mici.

De secole ne-am obișnuit să măsurăm valoarea culturii spirituale a omenirii prin intermediul uneia din marile limbi europene. Numai ceea ce este scris sau tradus în aceste limbi, poate avea pretenția să ocupe un loc oarecare în cultura universală. În ce măsură lucrul acesta este just, e o altă problemă.

Iată de ce operele unor scriitori care provin din sinul unor popoare mici și care scriu în limba lor maternă, sînt condamnate uneori la o anumită uitare.

Nu orice literatură mică reușește să găsească un Georg Brandes al său.

Să nu uităm, că și unele genii ale literaturii ruse au fost « descoperite » tirziu de Europa.

Dar în zilele noastre barierele dintre anumite literaturi au început să cadă.

Mișcarea comunistă și ideile internaționale prin esența lor, nu numai că ajută la dezvoltarea culturilor naționale, dar le fac accesibile tuturor popoarelor, iar dezvoltarea mijloacelor moderne de comunicare dă posibilitate unui număr tot mai mare de oameni să-și « arunce » privirea și spre « popoarele mici », să se intereseze de cultura lor și să descopere cu uimire cît de puternice și de interesante pot fi operele care se ascund uneori în cadrul strîmt al limbii naționale.

Aceasta a fost în linii generale și soarta literaturii bulgare. Pînă la cel de al doilea război mondial despre ea se știa foarte puțin. Doar numele lui Ivan Vazov se făcuse cunoscut pe ici, pe colo prin romanul *Sub jug*. Hristo Botev era cunoscut mai mult ca un nume legendar de luptător, decît ca poet.

După eliberarea de sub jugul fascist la 9 septembrie 1944 literatura noastră a început să pătrundă nu numai în Răsărit, ci și în Apus. Marele poet comunist Nikola Vapțarov, împușcat de fasciști a căpătat o faimă mondială.

Care sînt trăsăturile caracteristice ale literaturii bulgare? Mai întîi de toate faptul că prin însăși esența ei ea este o literatură revoluționară.

Luptele revoluționare îndelungate pe care le-a dat poporul bulgar pentru eliberarea sa de sub jugul turcesc au creat nu numai o serie întreagă de revoluționari și luptători, dar și o pleiadă de poeți înflăcărați și inspirați.

Cauza principală a triumfului poeziei realiste și combatante în literatura noastră constă în aceea că tradițiile poezilor noștri vechi, în frunte cu cel mai de seamă dintre ei — Hristo Botev, au fost preluate de către poezii proletariului combatant. Luptele istorice ale poporului nostru muncitor, conduse de Partidul Comunist au însușit pe scriitorii noștri; versurile lor, pătrunse de patosul revoluției și de romantismul victoriei atît de mult visate au căpătat o rezonanță nouă.

În creația artistică, variată și impunătoare, a poetului Hristo Smirnenski, care a pierit atît de timpuriu, se conturează patosul revoluționar și romantismul revoluționar al poeziei noastre proletare din zilele grele, dar pline de entuziasm ce au premers puternică răscoală din Septembrie 1923.

În luptele împotriva dictaturii monarho-fasciste ce s-a instaurat după insuccesul răscoalei a apărut o falangă de poeți autentici. Poetul cel mai talentat din această generație, Nikola Vapțarov, nu numai că a cîntat lupta, dar și-a declamat ultima strofă în fața puștilor călăilor fasciști.

Aceasta este linia fundamentală a dezvoltării poeziei bulgare. Acestea sînt tradițiile ei istorice.

Și nu întâmplător după victoria de la 9 septembrie 1944 aproape toți poeții de frunte din toate generațiile au pornit în mod firesc pe același drum împreună cu poporul lor, contopindu-se cu năzuințele sale istorice.

Care sînt fenomenele cele mai pregnante în poezia noastră contemporană?

Care este orientarea tematică a poeziilor noastre? După cum se știe, tematica operelor poetice, cu toate că este o trăsătură exterioară, vorbește despre atitudinea poetului față de realitate, despre concepția sa despre lume, despre interesele sale spirituale și mai cu seamă despre orientarea emoțională.

Tematica poeziei noastre este bogată și deosebit de variată. Alături de versurile închinat Partidului, Patriei, poezii cîntă și freamătul pădurilor sau florilor primei iubiri. Un izvor nesecat pentru cîntecele lor sînt zilele Rezistenței din anii 1941—1944. Poetul partizan V. Andreev a scris versuri emoționante despre viața partizanilor. Poetul Gheorghe Geagarov, fost deținut politic, a cîntat eroismul celor care au fost ținuți sub lacătele grele ale temnițelor fasciste.

Alături de lirica intimă, de dragoste, se cultivă o lirică publicistică, cetățenească și combatantă. Lupta pentru pace, una dintre cele mai importante probleme a zilelor noastre a inspirat pe mulți dintre poeții cei mai buni, care i-au închinat opere frumoase și emoționante. Așa se cuvine să amintim pe Liudmil Stoianov, Elisabeta Bagriana, Dora Gabe și mulți alții. În genere poezii noastre se străduiesc să fie cît mai aproape de viața cotidiană, să surprindă ambianța încordată și schimbătoare, să scrie opere variate atît din punct de vedere tematic, cît și din punct de vedere artistic.

Eroul liric în poezia noastră contemporană este comunistul, conducătorul vieții noi și constructorul acestei vieți. El este mai bogat în forul său lăuntric și mai complex decît eroul liric al poeziilor noastre din trecut. Acest erou liric nu este individualist. El se contopește cu năzuințele colectivului, aspirațiile lui nu se deosebesc de cele ale poporului. E indiscutabil că astăzi putem vorbi fără putința de tăgadă despre «oamenii care găsesc motivul acțiunilor lor, nu în interesele mărunte individuale, ci în valul istoric care îi poartă» — cum spune Marx.

Și cu fiecare zi care trece acest erou își îmbogățește personalitatea, devine mai complicat, mai multilateral. Exponent profund al vieții noastre, al trecutului ei istoric și al viitorului ei fericit, acest erou trăiește și respiră împreună cu marile probleme ale contemporaneității noastre.

Metoda realismului socialist dă posibilitate maximă manifestării variate și bogate a scriitorilor. Poeți ca Mladen Isaev, Pavel Matev, H. Staicov, Alexandr Muratov, Gheorghe Geagarov, David Ovidia, Dimităr Metodiev, Dobri Jotev și mulți alții reușesc să îmbogățească pînă și cele mai concrete din versurile lor politice cu sentimente intime și prețioase, făcîndu-le să sune ca o spovedanie personală, iar pe de altă parte să-și înfățișeze trăirile cele mai delicate și mai adînci pe fondul evenimentelor istorice. La acești poeți granița dintre lirica intimă și cea cetățenească se șterge adesea.

Unii poeți cultivă cu predilecție meditația poetică. Mulți dintre ei caută neobosiți forme noi, mai multă plasticitate, o nouă ritmică, rime noi, cu o nouă rezonanță. Unii dintre ei luncă uneori în formalism, dar cei talentați marchează succese remarcabile în creația lor. În această direcție sînt caracteristice căutările lui Alexandr Gherov, Valeri Petrov, Veselin Hancev, Bojidar Bojilov, Ivan Radoev și alții. Pline de bărbăție, de severitate, dar și foarte sugestive sînt poeziile lui Nikola Furnagiev. O lirică delicată, o emoție sinceră se degajă din poezia lui Mladen Isaev. Cu căldură și cu delicateță feminină cîntă

poetele bulgare bucuriile intime, dragostea de mamă, încrederea în viitor, în pace, frumusețea căminului. Poete ca Bagreana, Dora Gabe, Maria Grubeșlieva, Blaga Dimitrova, Neveana Stefanova, Liliانا Stefanova, Stanca Penceva și altele au creat nu numai cîntece intime, dar și cîntece închinatе construcției noastre. Alături de poetul modern în înțelesul bun al cuvîntului, Alexandr Muratov, stă poetul satului Nikolai Staicov. Lîngă delicatul Ivan Davidcov se conturează bărbăția aspră a lui Gh. Geagarov.

Ambele forme ale sentimentelor diametral opuse — meditația calmă și eroismul datoriei, romantismul idilei și vuietul construcției — răsună atît în versul frînt, modern plin de sonoritate al lui Gh. Geagarov, cît și în sonetele lui Nikolai Zidarov.

Literatura bulgară se mîndrește cu realizările poeților săi, fie ei maeștri consacrați, fie ei scriitori tineri sau chiar începători. Creatori ca Hristo Radevski, E. Bagriana, N. Furnagiev, Mladen Isaev, Lamar, N. Staicov, V. Hancev, V. Petrov și alții, precum și dintre poeții mai tineri ca Pavel Matev, Gheorghe Geagarov, Dimităr Metodiev, R. Ralin, David Ovidia, Dobri Jotev, Ivan Radoev, Ivan Davidcov, Vatiu Racovski, și odată cu ei, cei mai tineri poeți ca Vladimir Bașev, D. Dameanov, Slav Hr. Karaslavov, Liubomir Levcev și alții au creat și crează opere care cîntă tot ce este eroic și frumos în viața noastră. Poezia noastră se străduiește să fie demnă de forța și frumusețea vieții noastre, și să meargă în pas cu ea.

EFREM KARAMFILOV

Note despre Branko Ćopić

În momentul debutului său Branko Ćopić (cu cîțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial), a fost considerat de critică drept un succesor al talentatului Petar Kočić (originar tot din Bosanska Krajina). Ca și Kočić, el nutrește un interes special pentru țaranul din Bosnia, fiind în permanentă preocupat de destinul acestuia.

În prefața la cartea sa pentru copii *Pe veci de strajă* (Večiti strajar), apărută în anul 1953, Branko Ćopić scrie: «M-am născut în anul 1915 în Bosanska Krajina, satul Hașani, ascuns la poalele muntelui Grmeč. Dacă veți întreba pe cineva unde este Hașani, vă va răspunde pe un ton șăgalnic: „Acolo unde ceața răstoarnă butucii, unde ferestrele se spală cu toporul, iar lampa se stinge cu pistolul”. În acest fel sînt ironizați consătenii mei pentru faptul că se bat mult și povestesc întîmplări fantastice».

Ćopić își pierde de timpuriu tatăl, la patru ani. De copil este trimis la oraș să învețe. Primele lecturi ale lui Ćopić au fost cîntecele populare, primii scriitori pe care i-a citit: Liuba Nenadović, Gogol, Cehov, Petar Kočić. Începe să publice în revista *Venac*. Mama lui, o femeie simplă dar înzestrată cu multă înțelepciune și cu un bun simț înăscut, citește prima lui povestire, în care înfățișează viața satului și descrie suferințele țaranului. În scrisoarea către fiul ei, amintindu-i de viața grea a țaranului, ea îl sfătuiește: «Scrie toate acestea, fiule, și să fii blestemat dacă ascunzi ceva sau nu spui întregul adevăr. Acestea ți le spune mama ta».

În anul 1936 se observă un început de maturitate în proza lui Ćopić. Ajunul celui de-al doilea război mondial îl găsește prezent cu trei volume de proză: *Sub Grmeč* (1938), *Luptători și dezertori* (1939) și *Muntenii* (1940), precum și cu

o carte pentru copii *În lumea fluturilor și a ursului*. Tot în perioada dinainte de război se încadrează și ciclul său despre Nastratin Hodja, în care darul de povestitor al lui Branko Ćopić se manifestă din plin.

Baza idealistă a ciclului despre Nastratin Hodja, utopia lui donchișotească, sînt criticabile. Totuși, ciclul dezvăluie forța poetică a narațiunii lui Ćopić, lirismul și dragostea lui pentru om. În această lucrare, lirica poetului a suferit influența creației populare, ca și a lui Cervantes și a compatriotului său Ivo Andrić.

În primele povestiri, scriitorul opune satul, orașului (fapt frecvent la povestitorii populari). Peisajul povestirilor sale este de cele mai multe ori Grmeč. Țăranul lui Ćopić, uitat într-un sat de sub Grmeč, caută, așteaptă mereu ceva, visează, iar energia lui ascunsă se lovește de monotonia și de cruzimea vieții. Tonul nostalgic, melancolic, liric, este prezent atît în descrierea atmosferei satului, cît și a neliniștii din sufletul țăranului.

Un țăran beat mărturisește că idealul vieții lui este să fie mecanic de locomotivă și să colinde meleaguri necunoscute, pînă la capătul pămîntului. Clopotarul, care 17 ani n-a făcut decît să tragă clopotele biserii, zi de zi, la aceleași ore, fuge pe culmea muntelui să atingă norii. Un fierar are senzația că munții îi frîng pieptul, că îi sufocă, că îi barează toate elanurile. Se simte copleșit, zdrobit. Dar undeva sus, deasupra culmilor, o fîșie de cer albastru și un nor alb îi amintesc de libertate. « Numai omul este lipsit de aripi » — exclamă fierarul. Ca și clopotarul, el vrea să atingă norul alb. Fierarul visează să construiască o mașină care să poată zbura și să-l ducă undeva în înălțimi, unde omul poate găsi lumina.

În împrejurări în care viața reprezintă o temniță, ajutorul semenului are valoarea unui balsam. Un cuvînt, o mină caldă, sinceră, întinsă unei ființe neputincioase pot fi salvatoare (*Glas din copilărie*). Dacă uneori uiți pînă și numele celui care ți-a întins o mină de nădejde, îți rămîne în schimb încrederea în om, credința că nu ești singur. Această credință în om constituie unul din principiile de bază ale prozei lui Ćopić. În *Glas din copilărie* răsună glasul cel mai intim al lui Ćopić, care i-a asigurat înțelegerea lui de către mase, și a încălzit inimile oamenilor.

În timpul invaziei fasciste din Jugoslavia, Branko Ćopić se afla în batalionul elevilor din Maribor. Întorcîndu-se spre casă, a fost arestat și dus la Bosanska Krupa, unde erau adunați consătenii lui pentru a fi omorîți. Salvat de fostul său învățător, Ćopić intră imediat în rîndurile partizanilor și după un timp este primit în Partidul Comunist. În prefața la culegerea de versuri *Patria se naște în flăcări*, el scrie: « Din prima zi a războaii am fost alături de partizanii tînutului meu natal și am rămas cu ei în tot timpul revoluției. I-am văzut luptînd eroic, murind și învingînd. Am început să scriu versuri despre lupta și vitejia lor. Astfel, în focul luptei a luat naștere culegerea mea *Patria se naște în flăcări* ». Culegerea cuprinde poezii îndrăgite de partizani: *Cîntecul proletarilor căzuți*, *Balada proletarului Zdravko*, *Ei, șoimule!* și altele.

În lirica de război a lui Ćopić recunoaștem multe motive biografice. El evocă figura mamei care își conduce fiul la luptă, figura fratelui mai mic mort în bătălie, chipul sorei, căzută și ea în război. El descrie cum au pierit cei mai buni băieți din sat, descrie victoriile, dar și greutățile. Motivele elegiace prezente în culegerea amintită și-au găsit o expresie mai puternică în volumul *Primăvara oșteanului*, apărut după război, în anul 1947.

Povestirile create în timpul războiului se bazează pe observația nemijlocită, pe întîmplări din viața de război. Ca și poeziile, unele povestiri din

această perioadă cuprind date biografice (*Mama Milea, Maiorul Bauk*). La Ćopić însă, temele epice sînt învăluite în mult lirism. El este interesat în primul rînd de frumuseţea naturii umane, de nobleţea sentimentelor omului.

Totuşi, zilele de primăvară îi aduc poetului, după atîta durere, primul zimbet al Bosniei. În primele zile însorite, ţăranul începe să refacă ceea ce a fost distrus. Peisajul lui Ćopić după război îl constituie Bosanska Krajina — regiunea între Grmeč şi Kozara.

Un moment important în creaţia lui Ćopić îl reprezintă romanul *Spărtura*. Autorul a luat un motiv epic major din lupta de eliberare: tabloul răscoalei ţăranilor într-una din cele mai înapoiate, dar şi cele mai virulente regiuni ale Bosniei. El a descris răscoala, procesul dezvoltării şi formele ei de manifestare, arătînd atît dramatismul forţelor stihinice care se ciocnesc, cît şi lupta partidului pentru a forma detaşamente de partizani din masele ţărăneşti.

Romanul constituie o adevărată epopee a luptei de eliberare. Locul acţiunii este Bosanska Krajina, fără însă a fi precizată localitatea. Scriitorul reuşeşte astfel, fără a vădui romanul de coloritul local, care este puternic reliefat, să-i imprime note generalizatoare, caracteristice pentru multe regiuni ale Iugoslaviei. Procesul creşterii răscoalei este prezentat prin intermediul unui mare număr de personaje. Cîteva din aceste personaje s-au bucurat mai mult de atenţia condeului lui Ćopić, ele ocupînd un loc mai important în fabulaţie. Este vorba în primul rînd de tînărul ţăran Todor Bokan, comandantul Radekić şi comisarul Uroš. Todor Bokan este, din punct de vedere literar, unul din personajele cele mai interesante şi mai originale ale romanului. Sălbăticia şi asprimea locurilor natale, descrise de Ćopić în roman, îşi găsesc parcă corespundenţa în caracterul acestui personaj. O amară experienţă de viaţă a dezvoltat în caracterul lui Todor neîncrederea în oameni. El a trăit clipele grele ale execuţiei organizate de detaşamentele ustaşilor. Sub ochii lui, cadavrele consătenilor lui cădeau în groapa în care a sărit la rîndul său ca să-şi salveze viaţa. Bokan este, de fapt, o oglindă a procesului greu şi complex de trezire şi evoluţie a conştiinţei ţărăneşti: Todor se transformă dintr-o « flară » speriată, care fuge pînă şi de mirosul de om, într-un luptător pentru oameni. Este într-adevăr impresionant de urmărit această trezire a conştiinţei din stare embrionară şi pînă în momentul cînd capătă aripi şi îşi ia zborul, problema pe care Branko Ćopić a ştiut să o trateze cu multă pătrundere.

Un alt personaj al romanului, Radekić, copil de ţăran, după isprăvirea şcolii militare, devine ofiţer activ. A fost atras în luptă de comunişti, de atitudinea lor deschisă, sinceră. Radekić nu s-a eliberat imediat de neîncrederea specifică ţăranului, dar dragostea de dreptate şi libertate îl aduce în cele din urmă alături de comunişti. După cum subliniază criticul Velibor Gligorić, forţa literară a lui Ćopić creşte cînd personajul este prezentat în acţiune şi diminuează atunci cînd eroul rămîne singur cu sine însuşi. Astfel, vigoarea personalităţii lui Radekić îşi găseşte expresia cea mai pregnantă în momentul întîlnirii cu ofiţerul cetnik Rajic, cînd scriitorul scoate în relief mîndria şi demnitatea lui Radekić, oroaia lui în faţa trădării.

Uroš provine din rîndul studenţilor. El a fost pregătit şi oţelit de partid pentru acţiuni ilegale. În munca de îndrumare şi organizare pe care o duce în rîndurile ţăranilor cîştigă prin sinceritatea, simplitatea şi căldura com-
portării lui. La el sînt prezente principalele trăsături ale revoluţionarului, ale activistului de partid, ale luptătorului.

Cu multă dragoste și căldură sînt descriși eroii răscoalei Stoian Dolinar, Gojko Ćupurdija, Bogdan Liusima, Nikoletina Bursać, Pirga, ultimii doi excelînd prin originalitate și ingeniozitate. Nikoletina Bursać pe care l-am mai întîlnit și în povestirea *Înîmă aspră* va deveni și personajul central în ciclul *Întîmplări din viața lui Nikoletina Bursać*.

Romanul *Spărtura* se prezintă ca un edificiu literar puternic. El este cu adevărat o operă impunătoare atît în ceea ce privește conținutul, cît și măiestria artistică a scriitorului.

În următorul său roman *Pulberea surdă*, Ćopić continuă cronica luptei de eliberare națională, a procesului de înțelegere, în revoluție, a maselor de țărani. Scriitorul încearcă să pătrundă mai adînc problematica integrării maselor țărănești în revoluție, să dezvăluie sub toate aspectele atitudinea țaranului și psihologia lui în momente istorice cruciale. În acest al doilea roman, unde evenimentele se petrec în același loc de acțiune, ca și în primul, autorul urmărește destinul unor personaje din *Spărtura* printre care și Nikoletina Bursać.

Povestirile și romanele lui Ćopić emană un umor plăcut, savuros, care izvorăște din observația lui spontană. Uneori, humorul lui Ćopić merită să fie comparat cu cel al clasicului sîrb Branislav Nušić. În primii ani de după război, Ćopić editează trei cicluri de povestiri humoristice: *Măgarul sfînt*, *Oameni cu coardă* și *Povestiri humoristice alese*. Dar talentul său de humorist își atinge expresia cea mai înaltă în ciclul *Întîmplări din viața lui Nikoletina Bursać*.

Farmecul acestei cărți este asigurat de portretul viu al personajului, de evocarea spirituală a eroului acestor povestiri. Acest portret pitoresc este inspirat de marea simpatie pe care o nutrește Ćopić pentru țărani și pentru oamenii simpli în genere.

Nikoletina Bursać s-a născut pe meleagurile natale ale scriitorului. Acesta spune despre Nikoletina că «este aspru și drag ca viața dură a ținuturilor mele natale». Natura lui Nikoletina este natura ținuturilor de care este atît de legat Ćopić. În caracterul lui Nikoletina se reflectă piatra, pădurea, lupul și ursul, duritatea condițiilor grele de viață, dar în pieptul lui bate o inimă gingașă, blindă, generoasă, caldă. Partizan viteaz, Nikoletina întinde mîinile pentru a salva o ființă neajutorată. Acest om necioplit în aparență, nu este capabil să-și jignească aproapele. El nu cunoaște sălbăticia urei. În felul lui aspru, Nikoletina cultivă dragostea pentru om.

Ćopić l-a creat cu multă dragoste pe Nikoletina, al cărui chip devine drag cititorului. Autorul îl descrie cu un humor plăcut, de bun gust, fără a-l expune unor glume caricaturizante. El n-a complicat nici caracterul, nici psihologia eroului. Ćopić arată înțelepciunea țaranului, viclenia lui, potențele lui ascunse, frumusețea lui lăuntrică, demnitatea lui ascunsă. În crearea lui Nikoletina și-au spus cuvîntul lirismul scriitorului, dragostea lui față de satul natal, de la munte, față de meleagurile în care a copilarit, care i-au rămas în inimă ca cea mai dragă poezie.

O parte din creația lui Ćopić este consacrată copiilor. Aici se face simțită fantezia scriitorului, fantezie întărită de basmele și legendele populare.

În Jugoslavia, Branko Ćopić este considerat drept unul din cei mai reprezentativi scriitori contemporani. Cîntînd chiar de la începutul carierei sale scriitoricești năzuințele și aspirațiile poporului, înțelegîndu-l și interpretînd cu profunzime fenomenele și procesele cele mai înaintate care au avut loc în societate, ștîind prin talentul său viguros să se apropie de sufletul omului

simplic, Ćopić și-a câștigat o largă popularitate în rîndul cititorilor iugoslavi și de peste hotare. Și, după părerea noastră, partea cea mai valoroasă a creației sale o constituie operele care zugrăvesc anii războiului și ai luptei de eliberare, adică anii cei mai dramatici pe care i-a trăit generația sa.

I. PETROV

Flaubert, un precursor al «noului val»?

În nouelă ca și în roman, «noul val» manifestă, cel puțin în cîteva direcții, o orientare non-conformistă. Diferențiindu-se în raport cu anumite procedee ale epicii tradiționale în tratarea unor teme curente, «noul val» a lăsat adesea să se înțeleagă, chiar dacă nu explicit, că traiul omului în capitalism e mutilat de renunțări, măcinat de însingurare, constrîns la repetate și dure roase alienări. Privind însă drama individului izolat și plasînd-o doar într-un difuz context psihic, fără determinante sociale stricte, «noul val» și-a închis numeroase căi de investigare a realului. Eludarea sensurilor mai profunde ale proceselor obiective, ca expresie a neîncrederii în mersul istoriei, a dus la refuzul de a privi înainte, de a deschide o fereastră spre ziua de mîine. În același timp, această flagrantă lipsă de perspectivă fuzionează cu o dezordonată viziune a prezentului imediat, cu ancorarea într-un univers anistoric, populat de ființe larvare, care au încetat să aspire către ceva însușitor.

Este normal ca o literatură cu atari orientări să stîrnească aprehensiuni. În încercarea de a le infirma, sau eventual chiar spulbera, unii adepți, în majoritatea lor teoreticieni ai «noului val» se străduiesc să-i descopere, e ade-vărat nu programatic, relații de continuitate artistică cu opere și scriitori acceptați și apreciați unanim.

O asemenea tentativă, comună cu cele precedente dar și diferențiată de acestea, cum vom vedea, prin unele opinii emise, întreprinde Jérôme Peignot în *Nouvelle Revue Française*, în articolul, purtînd titlul ciudat, *Tinguetile lui Gustave Flaubert*.

În linii mari, Jérôme Peignot susține două lucruri: 1) estetica lui Flaubert respinge finalitatea actului creator, este, prin esența ei, ostilă «artei angajate». De aici vecinătatea extremă cu «noul val» situat, principal, pe aceleași poziții; 2) Flaubert-omul a fost un om bolnav psihic, iar Flaubert-artistul, autorul unor opere morbide. De ce, atunci am cere noului val să se elibereze de morbiditate? În jurul acestor puncte de vedere, fundamentale în organizarea analizei sale, Peignot formulează nuanțat, o serie de adaosuri și precizări de detaliu, ce merită să fie discutate. Să le confruntăm sistematic cu realitatea internă a operei flaubertiene și cu mărturiile calificate ale celor care l-au frecventat și cunoscut îndeaproape pe Gustave Flaubert.

Platforma de creație pe care Jérôme Peignot o circumscrie pentru Flaubert este, am mai spus-o, cea a artei pentru artă. L-a preocupat cîndva pe scriitor disecția vidului? Iată o întrebare la care răspunsul lui Peignot sună incomplet și exterior tributar în bună măsură ideii că Flaubert concepea epicul golit de freamătul cotidianului. Romancierul notase — este adevărat — acest gînd într-o pagină de corespondență: «Ceea ce mă ispitește, ceea ce aș vrea să realizez, este o carte despre nimic, fără aderență la un fapt exterior, o carte care se va susține prin ea însăși, datorită propriei alcătuirii stilistice, o carte

ce nu va avea aproape de loc subiect sau, în fine, subiectul va fi extrem de estompat ».

Însă criticul omite aici să conexeze rîndurile citate cu împrejurarea care le-a generat. Este știut că acest proiect de reflectare a vidului trebuie înțeles în lumina intenției scriitorului de a pune în lumină întreg marasmul existenței burgheze, sufocanta ei lipsă de orizont.

Romanul golului social și moral, departe de a fi operă de evaziune, reclama, în concepția lui Flaubert, toate prerogativele dezbaterii de idei și, ca atare, era investit cu un mesaj antiburghez.

În ipoteza că am accepta interpretarea lui Peignot ne-ar dezminți — și încă viguros, substanțial — una din acele cărți ale lui Flaubert la care criticul de la « NRF » face în repetate rînduri aluzie. Este vorba de *Educația sentimentală*, amintită pentru valorile ei probante în ordinea zugrăvirii placidității. Dar departe de a fi exaltat plictisul, lungul calvar al monotoniei, al monotoniei despre care Flaubert ar fi scris cu înțelegere și resemnare, autorul *Educației sentimentale* are o cu totul altă poziție decât cea pe care i-o atribuie proaspătul său exeget.

În primul rînd el n-a scris despre monotonia, abulica alunecare în sterilitate a eroilor săi cu înțelegere, fiindcă a condamnat-o cu fermitate. Și nu în principiu, abstract ci referindu-se foarte stringent la climatul social influențat de ecloziunea capitalismului financiar, de lipsa lui de scrupule, de incompatibilitatea etică dintre sistemul achizitiv, cu relațiile lui versatile și setea de puritate a unor individualități. În acest context istoric Flaubert nu denunță vidul, plictisul, concepte fără determinare precisă, simple noțiuni, ci vidul existenței burgheze, plictisul cauzat de absența idealului major, monotonia rezultată din vegetare și amorfism social. Pentru Flaubert deci, vidul și plictisul nu constituiau, cum spun astăzi M. J. Durry, R. Barthès sau chiar Claude Simon, « permanențe ale epocii moderne », ci semne distinctive ale declinului moralei burgheze, incapabilă să ofere individului o normă de conduită, un reazim cît de cît trainic în raporturile cu lumea.

Această tendință de a abstractiza ceea ce la Flaubert are un caracter deosebit de localizat și de concret sub raportul criticii realiste exprimă, pe cît mi se pare, teama interpretului de fapte, de adevărul cuprins în ele. Altminteri n-ar ajunge să afirme, prin extinderea procedurii abstractizării identificat inițial în comentariul viziunii scriitorului și acum în cel al biografiei, că pentru a se suporta pe sine, lui Flaubert nu i-a rămas decât « să-și ignore destinul ». Destinul lui Flaubert nu are nimic comun cu mimetismul și cu atît mai puțin cu acceptarea placidă a inerției, somnolenței și imobilismului.

Insist asupra acestor elemente, care sînt nu numai de ordin intim, întrucît dacă ne-am însuși interpretarea lui Peignot n-ar mai fi decât un pas pînă la identificarea lui Flaubert cu teza formulată de Claude Simon în intervenția sa la seminarul internațional ținut la Lahti (Finlanda) în vara anului 1963. Acolo, Claude Simon, proeminentă figură a « noului val », a stăruit asupra creației « libere de angajamente », prizonieră integrală a subiectivității, sub cuvînt că în neputința de a anticipa mersul lucrurilor în exterior omul este tot atît de slab și în scrutarea meandrelor forului său interior. Ca atare arbitrarul trebuie acceptat, el făcînd parte din jocul imponderabilelor « într-o lume dezzechilibrată și imprevizibilă »¹. Gîndind astfel, Claude Simon s-a dezis,

¹ *Lettres françaises*, nr. 989, august 1963.

În continuarea intervenției sale, de îndatoririle artistului umanist afirmînd cu sinceritate: «Mărturisesc că nu știu ce înseamnă lumea și nici unde merge ea. Și cu atît mai puțin știu spre ce trebuie să se îndrepte omul». Se simte multă amărăciune în meditația care a cristallizat considerațiile de mai sus. Și, desigur reflexul unui dezechilibru imputat lumii, dar care s-a instalat în scriitor colorîndu-i mizantropic preocupările.

La vremea lui, Flaubert avea mai multă încredere în viitorul omenirii. Într-o scrisoare din 24 aprilie 1852, adresată Louisei Colet, proiectează un gînd luminos asupra devenirii umane: «Nici o fantezie omenească nu poate să prevadă acum la ce vibrantă strălucire sufletească se vor înălța înfăptuirile viitorului». Cel care gîndea astfel nu putea fi, în nici un caz, simplu observator placid al stărilor de lucruri înconjurătoare. Placiditatea ar fi presupus angrenare în mecanismul vegetativ al mentalității burgheze, or Flaubert dorea cu fiecare carte scrisă să mai toarne o picătură de apă tare peste obrazul flasc al veacului său, peste îmbuibarea și mărginirea claselor posedante. Și din acest punct de vedere el se deosebește esențial de unii esteticieni contemporani nouă care au sentimentul că rezolvă o gravă dilemă prin silogismul pe care îl propun: realitatea e haotică — scriitorul observă realitatea — haosul devine tema centrală a literaturii (Roland Barthes). Hotărît, Flaubert n-a acceptat să se plece în fața unor aspecte negative ale realității în mijlocul căreia trăia. Artă lui păstrează din acest punct de vedere o valoare decis protestatară, călăuză fiindu-i cu consecvență spiritul anti-burghez, luciditatea pamfletară, conștiința datoriei de moralist evoluat care sancționează prin scrisul său abaterile de la normele demnității și omeniei. Pe cînd finisa *Doomna Bovary*, la vremea ei o adevărată revoluție în materie de curaj artistic și civic, scria unui prieten: «Artă nu reclamă nici complezență, nici politeță, ci numai credința în menirea ei și libertate reflexivă».

Nimic, deci, nu e mai străin de spiritul orientării lui Flaubert decît complezența, relatarea concesivă. Se știe că «explorarea realului», cum și-a intitulat singur idealul creator, implica pe lîngă obiectivare și interpretare. Presupusa impersonalitate flaubertiană trebuie înțeleasă astăzi ca o replică la patetismul intervențiilor scriitorului romantic în țesătura epică și ca o expresie a lucidității care judecă fără să se amestece fătîș. Însă așa-zisa impersonalitate e o mască înșelătoare pe care Jérôme Peignot, surprinzător și nici în serios («...simțea că nu poate să meargă împotriva curentului și nici nu era supărat pentru asta»...). Dintre contemporanii lui Flaubert chiar sînt numeroși cei care nu s-au lăsat păcăliți. Anatole France, de pildă, a spus despre el următoarele: «Flaubert strigă în zadar că este absent din opera sa. El e prezent cu prisosință în urzeala ei ca Decius în viltoare¹. Iar Barbey d'Aurevilly considera ca un merit trainic faptul că: «...în indiferența cu care istorisește identic scrupulul pasiunii». De altfel, dacă a putut să se care strecoare o îndoială în această privință, Flaubert spune singur că obiectivarea pe care o propune nu e decît estomparea creatorului în fața creației și nu o absență».

Absență, care, în schimb, se resimte vizibil la scriitorii «noului val». În ce-i privește, el concepe invitația la obiectivare ca o detașare pe plan moral de tabloul pe care îl zugrăvesc, detașare de natură să le lase mîinile libere de ceea ce Claude Simon numea cu repulsie «angajare». Termenul îi

¹ Anatole France-Oeuvres complètes, vol. XII, Calman-Lévy, 1926, p. 293.

² G. Flaubert-Correspondance, II, dintr-o scrisoare redactată la 18 mart. 1867.

displăcuse și lui Flaubert însă în cu totul alt sens. El nu accepta noțiunea de angajare întrucât o considera implicită în răspunderea scriitorului care este «o licărire din conștiința umanistă a lumii». Și apoi teoria impersonalității presupune, paradoxal, cea mai bună angajare.. Căci numai în măsura în care te detașezi de subiect, numai în măsura necesară ocării oricărui efect lacrimogen, sentimentalist sau naturalist, îți servești tema, «o domini», cum recomanda însuși Flaubert, îi extragi toate înțelesurile poetice și morale. Cu alte cuvinte detașare de subiectul strict, de implicațiile, lui pentru a-i putea degaja mai deplin, a-i interpreta mai profund semnificațiile intime. Este ceea ce «noul val» se ferește să facă. În situația detașării până la simpla înregistrare a unor procese morale — după cum se poate lesne constata — scriitorii noului val se află în fața unui spațiu dezgolit, nedelimitat istoric și social. Descrierea «liberă» de orice interpretare își subordonează în chip despotice atât inspirația cit și căutarea unui înțeles major conferit expunerii. Modalitatea călăuzită de principiul «degajării» (cum o numește Jean Cayrol) implică, după cum vom vedea, nu o salutară independență etică, indispensabilă în receptarea grotescului sau tragicului, ci amorfism, blindarea creatorului într-o platoșă de nepăsare la ravagiile viciului, la suferințele exploatarei, la indignare și bucurie, la entuziasm și oboseală. Simpla menționare a citorva scrieri realizate de pe aceste poziții nu lasă nici o îndoială asupra impasului la care duce inevitabil «modalitatea degajării», ocolirea verdictului social și moral așteptat de cititori.

Claude Simon în *L'herbe* (Editions du Minuit, 1958) vrea să evedențieze cum timpul a devenit factor de corozie. Ar fi fost interesant de văzut pentru cine Cronos acționează atât de necruțător. Însă nici o implicație socială netă, nici o tentativă de critică a lumii pe care în ceasul ei de amurg, timpul a ajuns s-o macine! Claude Simon nu aspiră la o concluzie asupra celor povestite, astfel încât *larba* rămîne o întristătoare dar incompletă fabulă despre ravagiile egoismului burghez.

Mai prost stau lucrurile sub raportul verdictului etic ca și al unghiului din care sînt privite lucrurile în romanul lui Alain Robbe-Grillet, *La jalousie* (Gelozie). Cartea s-a bucurat din partea unor cercuri de o primire entuziastă numai fiindcă unul dintre protagoniști, deși participă substanțial la declanșarea conflictului, nu apare de fel «la vedere». Soțul gelos, mereu o prezență intuită, pînditoare, nu există decît în subtext. Practic nu intervine niciodată, nu spune un cuvînt. El se distinge, cum observa un critic, Claude Roy, printr-o absență meticuloasă, prin gestul iscoditor în relațiile cu partenerii. Într-un fel nu e un erou ci «doar o fascinație rea, o privire obstinantă». Tot ce întreprinde soția revelează o acută nevoie de eliberare din chingile obsesiei. Adulterul nu rămîne decît o problemă de aproximativă importanță, de relativ interes epic, totul tînde parcă să justifice nu ancheta cazului, un caz tipic de gelozie, cît liberul arbitru, jocul «de-a infidelitatea» fără scrupule etice, ba chiar fără cea mai mică preocupare pentru decență și demnitate interioară. În acest joc soțul bolnav de neîncredere nu descoperă nici remediu dorit și nici alternativă la răul ce îl hărțuiește.

Absența autorului, de fapt o prezență de un anumit fel, o prezență ce se refuză dialogului cu cititorul, tocmai fiindcă nu vrea să tragă concluzii, să dea sfaturi, să reprobe sau să aprobe, descumpănește dureros. În tiparele mutilatoare ale vieții provinciale sau în cele înverșunate ale metropolei capitaliste, scriitorul realist nu se poate ascunde în dosul ficțiunilor sale, nu se poate

sustrage răspunderii umaniste pe care și-a asumat-o. Exemplul lui Flaubert e probant.

Jérôme Peignot gîndește altfel. Pentru Flaubert izolarea de Croisset a fost un remediu (« și-a înecat în izolare slăbiciunile . . . ») De ce era nevoie de un remediu? Fiindcă Flaubert era un psihopat, precizează brutal criticul. Și ca atare, trăind o existență morbidă, era firesc ca și opera lui să fie morbidă.

La începutul acestor rînduri am făcut observația că Jérôme Peignot stăruind asupra maladiei nervoase a scriitorului, boală care s-a manifestat la mari intervale și n-a avut o înfrîurire de durată asupra muncii sale, dorea să sublinieze că Flaubert a trăit și a scris fiind totuși un anormal. « De altfel conduita sa de vag dezechilibru mental îl servea chiar ». Ideea de maladie e corelată subtil cu cea de însingurare. Scopul demonstrației mi se pare a-l ghici printre rînduri: însingurarea ca și morbiditatea constituie în unele cazuri o condiție decisivă de manifestare a talentului. Ca atare de ce am mai cere scriitorului clar-viziune, participare la viața obștească, ținută etică în actul de creație dacă se poate și altfel? « Viața lui Flaubert, spune Peignot, s-ar putea reduce la povestea luptelor sale cu propria-i lenie. Pe punctul de a ceda, el va reuși să scape, înecîndu-și adevăratele slăbiciuni în sihăstria de la Croisset ». Evident rămîne întrebarea, pe care Peignot nu omite să o pună concludiv: « Și cum, totuși, acest smintit s-a suportat pe sine? »

Mai rămîne de limpezit din punctul de vedere al lui J. Peignot, de ce morbiditatea se asociază cu tendința de a contraria gustul public, puterea lui de înțelegere la un moment dat a producției artistice. Pentru Peignot, Gustave Flaubert nu este deschizătorul lucid de drumuri în literatura realismului critic ci « comediantul », omul care dă, fără menajamente, cărțile pe față « ca să se spele de plictiseală », în sfîrșit, « un mastodont al sensibilității, un troș glodit al sufletului uman ». După atîtea explozii de cinism și denaturări, Jérôme Peignot notează negru pe alb: « Flaubert este un țăran (cu valoare aici de bătăran — n.n.) și el intră în literatură călcînd cu galentii ». Fals. Nu e o impietate surprinzătoare să-l consideri astfel pe Flaubert, fiindcă s-a spus și el și despre Lev Tolstoi. Dar e fals să așezi lucrurile într-o asemenea lumină la fel și despre Paul Valéry. Dar e fals să așezi lucrurile într-o asemenea lumină numai pentru a insinua că autorul *Doamnei Bovary* nu și-a luat, ca și unii autori moderni, precauția de a place publicului. (Precauție de altfel inutilă cînd îl ajută să priceapă mai adînc cum stau lucrurile). Amintesc doar în treacăt că Alain Robbe-Grillet teoretiza chiar această neconcordanță între obiectivele scrisului său și capacitatea maselor de cititori de a-l recepta. « Instinctele ca și hazardul n-au nevoie de aprobare. Ele se impun » — declara el cu prilejul anchetei organizate de revista *Carrefour*.

Revin la spusele lui Jérôme Peignot. Flaubert scriind . . . ca să se spele de plictiseală, din voluptatea « de a-și îndulci tulburările sănătății ! » Dacă ar fi luat, pe vremea lui, cunoștință de aprecieri similare, Flaubert ar fi exclamat cu siguranță: « Gigantesque ». El care s-a dăruit pasiunii literare pînă la sacrificiul de sine (« Puțini oameni, cred, vor fi suferit ca mine din pricina literaturii » — declara Flaubert în 1857 într-o scrisoare adresată doamnei Leroyer de Chantepie). Iar Paul Valéry îi relevă undeva convingerea « că nu există o gîci trebuie să trudești neprecușat »¹.

¹ P. Valéry — *Mémoires d'un poète*, Variété, V. p. 95. În deplin acord cu Paul Valéry l-a evocat și Maupassant: « Avea credința absolută că nu există decît o singură modalitate de a exprima adecvat o idee, un singur cuvînt care să o cuprindă, un singur adjectiv care s-o califice și un singur verb care s-o însuflețească ».

Întrucît Jerôme Peignot afirmă că Flaubert a fost un artist crud și primitiv, (« mastodont al sensibilității, troglodit al sufletului omenesc ») care a suportat dezagreabila povară a creației ca să mai uite de boală, vreau să mă refer foarte succint și la ce a spus Flaubert, la semnificația mesajului său pentru a întregi însemnările privitoare la stilul său cu cele legate de atitudinea sa în artă.

Dominat de o viziune consecvent realistă, edificiul epic pe care marele prozator francez l-a înălțat are rigoare și sens. La Flaubert armoniile stilistice nu înseamnă epuizare în detalii formale, alchimie de vocabule, ornamentare gratuită, adică pură calofilie ci efort veșnic treaz de a comunica pregnant, cu maximă stringență, adevărul despre amoralitatea și filistinismul, stagnarea și mediocritatea traiului în capitalism. Împrejurarea că se documenta pînă la sleirea oricărei surse informative (1500 de tratate de chimie și fizică, astronomie și medicină, pedologie și contabilitate ca să isprăvească *Bouvard et Pécuchet*, toată bibliografia arheologică despre Cartagina, urmată de o lungă vizită în Tunisia spre a studia urmele faimoasei cetăți punice, ș.a.m.d.) ilustrează seriozitatea cu care cerceta și se pregătea de lucru. În spiritul celor mai bune tradiții ale realismului balzacian, pe care l-a îmbogățit și inovat, transfigura observațiile culese din cele mai răzlețe și variate investigații creînd o imagine plină de relief a dramelor pe care le naște, în climatul asfixiant al tranzacțiilor oneroase, mercantilismul. Metoda pe care Flaubert a folosit-o din toate punctele de vedere, cerea gravitate, asprime, exactitate, luciditate fără menajamente. Nu e nimic comun între scrupulul flaubertian și acel « flou sincronic » preconizat de Roland Barthes, sub cuvînt că în viața actuală « totul e derutant de mobil ». Așa cum am văzut, optica « flou-ului sincronic » desconsideră necesitatea situării pe terenul criteriilor sociale și morale ferme, neglijează cerința conturării relațiilor de viață burgheze dintr-o perspectivă explicit critică.

A cruța un mediu pervertit și meschin ca acela în care trăiește și moare Emma Bovary ar însemna ori idilism, ori complezență. (În cazul « noului val » asta s-ar numi dezorientare și pasivitate). Dar Flaubert nu e dispus să fie nici idilic și nici complezent, cu atît mai puțin pasiv, conșciv cum îl vede J. Peignot. Este, de aceea, locul să spunem că departe de a exulta în fața neli-niștilor și a decepțiilor, atitudine care ar confirma pretinsa morbiditate flaubertiană, descoperită speculativ de J. Peignot, autorul *Educației sentimentale* a refuzat neconștient să se rezume doar la evocarea unei dezamăgiri individuale. Atît George Sand, printre primii, cît și Thibaudet, Dumesnil și alții ulterior, au sesizat semnificația reală a romanului ca istorie a dezamăgirii unei întregi generații împinsă la sterilitate. Înstrăinarea omului de esența și menirea lui apare pînă la capăt în evoluția lui Moreau. Decepcionat de tot ce descoperă în universul înconjurător, Frédéric Moreau se ratează fiindcă societatea nu e în stare să ofere unui tînăr ca el, suportul realizării personale în limitele onestității. Cu antenele sensibile ale marelui său talent, Flaubert a presimțit, din a doua jumătate a secolului trecut, declinul lumii în care trăia.

H. ZALIS

Clochemerle într-o nouă versiune

Gabriel Chevallier — autorul cunoscutului roman *Clochemerle* — apărut într-o nouă tălmăcire românească¹ — a făcut primul război mondial ca simplu

¹ GABRIEL CHEVALLIER: *Clochemerle*. — E.L.U. — 1964, în românește de F. Brunea Fox, cu un „cuvînt înainte“ de Constantin Prisnea; 294. p.

combatant, infanterist, în prima linie a frontului. Ca și Henri Barbusse, Apollinaire, Erich Maria Remarque, Roland Dorgeles a trăit drama războiului, în toată hidoșenia lui, acolo unde ecourile patriotarde nu mai aveau nici un răsunet.

Mobilizat la vârsta de 19 ani, în 1916, rănit în anul următor, pentru ca imediat după vindecare să fie din nou trimis pe front, sfinșitul războiului îl găsește pe Gabriel Chevallier complet nepregătit pentru « lumea nouă » care se ridicase pe ruinele dezastrului. Lionez de origine, cu o copilărie nămolită în lipsuri, bun cunoscător al regiunii natale iată-l la 24 de ani după terminarea războiului, fără nici o situație materială, fără relații, în mijlocul unei societăți căreia îi sesiza resorturile intime dar la care nu putea adera. Rînd pe rînd desenator, grafician, voiajor comercial, profesor de desen, pendulînd între meserii care-i asigurau doar minimum de existență dar îi dădeau prilejul să disece societatea în care trăia — Gabriel Chevallier și-a găsit vocația de scriitor de abia către 30 de ani, după ce — în răgazurile îngăduite de greutățile cîștigării pîinii zilnice — trecuse prin sănătoasa școală a lui Rabelais, Montaigne, Stendhal și Courteline.

Scrierile sale vor oglindi astfel — uneori sub masca unui umor amar de tip rabelaisian, alteori folosind lecția stendhaliană — o permanentă frămîntare în căutarea personalității proprii, neaderarea la mediu și din această cauză o anumită tendință de evaziune în lumea copilăriei și adolescenței, cașă cum o zugrăvise cu un neasemuit farmec Alain Fournier. Fie că este vorba de romanul *Frica* — curajoasă mărturie asupra războiului fără fard — una dintre cele mai autentice lucrări despre prima conflagrație mondială, văzută din unghiul de vedere al infanteristului din linia întâia a frontului, fie că folosește formula documentului trăit ca în *Durand, voiajor comercial*, sau descrie o familie de parveniți provinciali ca în *Urmașii Euffe*, fie în sfinșit că analizează lumea copilăriei și adolescenței sub diverse fațete, ca în *Sainte-Colline*, *Micuța mea prietenă Pomme*, *Bun de nimic* sau *Drumurile liniștii* și altele — toate scrierile lui Gabriel Chevallier vădesc aceeași preocupare constantă de a descifra tarele unei societăți căreia îi descoperise de timpuriu viciile ascunse.

Opera sa capitală care polarizează calitățile de fin observator și analist cu acelea de critic al realităților sociale pe care le cunoscuse imediat după primul război mondial, rămîne însă fără îndoială romanul *Clochemerle*, prin care Gabriel Chevallier a căpătat drept de cetate ca autentic scriitor social și a devenit un clasic al literaturii satirice universale. Romanul, apărut în 1934, a făcut să ridă în acest an cel mai mare număr de francezi, după cum afirmă un critic avizat. Dar adevărata valoare a romanului este alta. Fresca tîrgușorului risipit pe colinele burgunde, scăldate de soarele darnic care dă rod bogat viilor localnicilor, depășește cu mult cadrul restrîns geografic unde autorul și-a circumscris acțiunea. Cronica luptei dintre « albi și roșii » în preajma anilor 1923—1928, provocată de înființarea unui urinar în *Clochemerle* capătă prin talentul autorului, prin subtilitatea analizei eroilor romanului o valoare de simbol. Barthélemy Piêchut, primarul din *Clochemerle*, inițiatorul construcției urinarului care va declanșa toate evenimentele descrise în roman; Tafardel, învățător și secretar al primăriei — « discipol al lui Epictet și Jean Jacques Rousseau », colaborator asiduul al ziarului « Deșteptarea vinicolă », ca și toți acoliții primarului — veri francezi ai lui Tipătescu, Cașavencu, Agamiță Dandanache și alții din personalajele lui Caragiale — precum și baroana de Courtebiche, părintele Ponosse, notarul Girodot și ceilalți adepți ai partidului clerical — sînt, cu voia sau

fără voia autorului, eroi tipici, în care pretutindeni se recunosc politicienii veroși.

Galeria de personaje zugrăvite în roman trăiesc viu și îndelung în mintea cititorului datorită talentului de portretist al autorului, care știe ca un caricaturist înzestrat să evidențieze fiecare trăsătură specifică. Barthélemy Pièchut « trecut de cincizeci de ani, înalt, roșu la chip, cu părul încă blond, reprezenta chipul pur al unui coborâtor din burgunzii care populasera odinioară ținuturile Ronului. Fața scorojită de vînt și de soare trăia îndeosebi în doi ochi mici, de un cenușiu deschis, împresurați de riduri fine, ochi în permanentă clipire, care-i dădeau un aer mehenghi — cînd aspru, cînd afectuos » (p. 15). La fel secundul primarului, dascălul Ernest Tafardel care « cînd făcea o afirmație își apăsa indexul pe nas cu o forță ce-i abătea virful într-o parte. Nu-i de mirare deci că după trei decenii de exercitarea unei profesii care cere o continuă afirmare nasul i s-a cîrmit puțin la stînga » (p. 17). Sau figurile de femei ca Judith Toumignon, vedeta tîrgușorului, sau baroneasa Courtebiche, pe care Gabriel Chevallier le descrie cu o savuroasă paletă rubensiană. Judith Toumignon « sub fascinantele torsade, fața ei nițeluș lătăreață, deși bine modelată, cu maxilare îndrăznețe, cu dinți admirabili, de mîncăcioasă înzestrată cu un strașnic apetit, cu buze fragede neconținut umezite de limbă, era însuflețită de doi ochi negri care prin contrast, îi sporeau și mai mult splendoarea. Cu neputință de intrat în detaliile acestui trup din cale-afară de ispititor. Linile curbe erau parcă dinadins calculate pentru circuitul fără greș al privirii » (p. 47).

Risul sănătos, sedativ care pare să însoțească acțiunile personajelor din roman, implicate în hora dezlănțuită de năstrușnica inițiativă a primarului ascunde în realitate amărăciunea profundă a scriitorului; astfel, sub aparenta neutralitate a narațiunii, expusă într-un stil suculent, greu de un umor incisiv, folosind o paletă bogat colorată, care evocă cu o deosebită prospețime moravurile și nărvurile tîrgușorului din preajma Lyonului, — Gabriel Chevallier demască unele din tarele societății în care trăia.

Noua tălmăcire a romanului *Clochemerle* — la popasul a douăzeci de ani de la apariție — este binevenită și justificată. Cu atît mai mult, întrucît trebuie să sublinieze calitățile excelentei traduceri a lui F. Brunea-Fox care păstrează toată prospețimea romanului, redînd cu fidelitate subtilitățile incisivului umor galic.

ALEXANDRU BACIU

Răstimpul unui suspin

Adevărul de mult banal că omul e singura ființă care știe că moare, își întregeste de fiecare dată semnificația, cu flece individ care descoperă întelesul brutal al morții. Care e vîrsta la care o descoperim? Dacă vrem să condiționăm revelația de anume putere de abstractizare, nu e nici vîrsta copilăriei, nici aceea a primei adolescențe; e mai întotdeauna a primei tinereți. Dacă succesiunea generațiilor s-ar inspira din disciplina matematică, atunci flecare copil ar trebui să aștepte moartea abia la căpătîiul părinților. Dar complicațiile vieții, boala, accidentul, războiul, modifică neconținut raporturile noastre cu lumea și dacă sînt epoci fericite în care bătrînii uită de moarte, sînt epoci de o cruzime nemaiauzită în care copiii o cunosc înainte de a

învăța tabla înmulțirii. Printr-o favoare specială, care e întotdeauna în puterea fericirii sau în egoismul robust al tinereții, această vacanță morală pe care o presupune ignorarea morții, se poate prelungi pînă în pragul maturității și dacă împrejurările conspiră complice, moartea rămîne multă vreme o fantomă îndepărtată, un fenomen incredibil, cel mult o nenorocire care se poate întîmpla altora — întotdeauna altora. Oamenii pe care nu i-am văzut murind ni se par plecați într-o călătorie din care se pot întoarce oricînd ca dintr-un prizonierat provizoriu al spațiului și timpului; cimitirele în care n-am îngropat nici o nădejde ni se par instituțiile unui cult straniu, incompatibil cu rațiunea. Dar oricînd are loc, revelația morții rămîne momentul tulburător al unui seism al conștiinței. Și de fapt, asta a vrut Anne Philipe să consemneze — sau asta a izbutit: povestea unei tresăriri. Avatarurile unui fior¹.

Unei tinere femei îi moare soțul. Lîngă el fericirea avea un nume și un preț. Faptul brutal al morții prefăce toate relațiile sale cu viața. Și aceasta e toată cartea. Mai puțin chiar: o cârtică. De durată unui suspin. Un monolog în care femeia reface inventarul minutului infernal.

La început e neputința de a-și închipui moartea. Ar vrea să și-o închipuie măcar prin analogie, dar cînd caută termeni de comparație nu află în trecutul ei decît micile necazuri ale copilăriei și ceva mai tîrziu, în epoca de maturitate, momentele de revoltă și minie. Altă față a nenorocirii nu cunoaște. Atît e de înclinată să asocieze moartea de o senzație de suferință, încît prima întrebare pe care o pune medicului cînd i se desvăluie adevărul, e dacă El va suferi. Neputința de a-și închipui moartea se manifestă în chipul cel mai caracteristic cu neputință de a-și închipui sfîrșitul dragostei, desfacerea cuplului. Un cuplu e o garanție de eternitate. Nu un menaj, cum a cunoscut în casa unei mătuși, ci un cuplu! Un asemenea cuplu în care separat nu există nici unul dintre parteneri. Trebuie să fie unul lîngă altul pentru ca ea să aibe sentimentul că există. De aceea îi aștepta revenirile și învățase să-i cunoască pasul: ca să aibe presimțirea dulce a existenței. Cuplul are un univers comun; o plimbare prin grădină, de unul singur, nu e decît un prilej de a culege știri pentru minutul cînd vor fi împreună. « Cînd te vei trezi — spunea ea — îți voi da noutăți despre arborii și florile noastre ». Cuplul are dicționarul lui intim: știți ce e « ora chineză »? Ora la care toată casa doarme. Cuplul are copii: se regăsește și se recunoaște în ei. Cuplul e un arhitect: a crea e legea lui fundamentală. Fericirea e climatul lui firesc. Nefericirea, ca și moartea, e o ipoteză atît de îndepărtată încît își pot îngădui fagăduiala de a fi eleganți în ziua în care vor fi nenorociți. E o amintire care în ziua nenorocirii ei nu-i va sluji poate decît ca să-și rețină lacrimile.

Nenorocirea a și bătut la ușă. Ce înfățișare are moartea? Una subtilă, a unui cancer. Și cînd vrea să-și imagineze cancerul, nu-și poate închipui decît o activitate de termite la adăpostul inocent al pielii, o activitate necurmată, de uzină fără zgomot. Alterarea flinței a și moartea: e începutul sînt deja modificate de boală. Dar aceasta încă nu e moartea: e începutul ei. Moartea nu e o doamnă cernită, e un proces. Și are un caracter atît de definitiv încît pur și simplu mintea nu-i ajunge să-și închipuie cum va putea trăi singură, după. Desfacerea cuplului consemnează o oră funebă în orlogeria întregului univers: îi este imposibil încă să admită că oamenii

¹ Anne Philipe: *Le temps d'un soupir*, Julliard, 1963.

continuă să se nască, cînd el e pe cale să moară, că el, viu fiind încă, poartă în ființa sa moartea, așa cum ea însăși cînd era însărcinată purta în ea viața. Ii este cu neputință să-și imagineze ziua de mîine: « Mîine e barat ».

Apoi începe așteptarea și obligația de a minți. N-are voie să plîngă; îi e îngăduit să suridă. Și-i suride pentru a-l vedea surizînd. Și această dulce și jalnică minciună nu-i decît o parte din sistemul acela de convenții cu care începe distincția dintre ce-i viu și ce e mort. Și pentru că e obligată să trăiască la hotarul dintre două lumi, viața ei e dublă: a învățat să se ocupe de toate și în același timp să se gîndească la el. « Comedia minciunii » e tot ce-i mai rămîne pentru viața lor comună. E o obligație pe care o resimte ca pe o tragică jignire.

Disperarea începe cu acea dimineață în care începe absența lui în lume. Și încă din momentul acesta de prăbușire instinctul de conservare își impune legea. Femeia simte nevoia să se miște. Ca și cum, mișcîndu-se, ar vrea să-și dovedească că trăiește. « Aș vrea să merg să nu mă opresc niciodată. Numai astfel îmi pare viața posibilă ». Și pentru că-i este frică de liniște și nemișcare, se mișcă, merge ca și cum ar avea de traversat întreaga lume. Și cum o jignește faptul că universul indiferent, continuă să existe! Unde se grăbesc parisienii? Cum se poate ca arborii, florile, pomii, cîinii, chiar zidurile, mobilele, veșmintele să existe — și el nu? Cum — întreba bătrînul rege Lear — un cal, un cîine, un șobolan trăiesc și fata tatii, tu să nu mai ai suflare? Durerea are un limbaj comun. Acum ea nu mai suportă cerul gri, ploile de toamnă, căderea frunzelor, arborii negri și goi; detestă auroarele și o sperie amurgurile; s-a desvîțat să caute chipul lui pretutindeni: știe că nu-l va mai afla niciodată. Tristețea a contaminat pînă și gramatica; imperfectul e timpul morții; el era, iubea, voia, lucra. În fine: revelația deplină a morții în incoruptibilitatea ei fără cusur. Urletele, lacrimile, rugăciunile, revoltele — nu schimbă nimic. Și tentația imposibilului: să-l mai revadă o dată! Și ar dori măcar o legislație mai dulce a înhumării: nu, oamenii n-ar trebui îngropați în cimitire, ci acolo unde au fost fericiți. La poalele unui arbore, în marginea unui rîu, pe o colină în bătaia vînturilor. E o idee de poet care ar scandaliza toate serviciile de salubritate ale lumii.

Absurditatea morții o resimte mai ales în asemenea momente în care își exercită puterea convențiile cu care viața își apără hotarele. Organizarea perfectă a unei înmormîntări, de la reclamele cu fotografii edificatoare la cosciugele confortabile, jignește în ea nu știu ce nevoie de a uita momentul penibil al unui proces de corupție. Faptul că mortul, dus la țară în sicriul lui, e adăpostit peste noapte într-un garaj — în timp ce ea doarme în casă — denunță pentru sufletul ei jignit, ceva definitiv strîmb în ordinea sublimă a universului.

Și iată și momentul reculegerii. Al împăcării poate? De ce nu? Dacă moartea e incoruptibilă, de ce n-ar fi viața egoistă? Copiii sînt acum momentul de legătură cu viața și cu ceea ce a fost el. Îi privește și-l recunoaște în ei, la o vîrstă care îi era necunoscută. Așa cum îl vede pe el proiectat în trecut, își vede copiii proiectați în viitor. Cu dînșii va întregi poate partea stîrbită a fericirii ei. Dragostea are acum alte valori. Copiii refac cuplul la alte dimensiuni. Și chiar în clipa în care simte, odată cu marile sale răspunderi, că a reintrat sub puterea deplină a vieții, remarcă mîhnită, parcă cu sentimentul unui început de trădare: « Eu vreau să mă salvez, nu să mă eliberez de tine! » Întreg ciclul minutului tragic a fost parcurs. L-am evocat încă odată, folosind adesea chiar cuvintele Annei Philipe.

Cartea e un lamento fără lacrimi. Inteligența cenzurează durerea și sentimentele găsesc cuvîntul cel mai propriu — adesea cel mai fin — ca să se exprime exact. Chiar dacă observațiile nu sînt noi, ceea ce e viu și adevărat în această carte e viața inimii. Ceea ce e tonic într-o carte atît de tristă e puterea dragostei.

Spiritele robuste, care și-au investit toată puterea în viață, dezbăt în colovii filozofice problema raportului dialectic dintre viață și moarte, studiază în tomuri savante procesul morții, citesc tragedii de Shakespeare și romane de Tolstoi, se întîmplă să asiste la accidente tragice, vizionează filme pe teme războiului, pășesc uneori îndurerate pragul cimitirului, dar revin mereu în mijlocul vieții: nu scutite de gînduri și amintiri, dar libere de obsesii. Anne Philipe e din familia sufletelor tari.

ALEXANDRU SEVER

Dürrenmatt, prozator

Din cele două povestiri de Friedrich Dürrenmatt, cuprinse în volumul apărut la Editura pentru literatură universală, una era necunoscută cititorului român. Cea de a doua, *Pană de automobil*, fusese tradusă de către Secolul 20 și apoi prezentată în ecranizare la televiziune, lărgind foarte mult cercul de interes al publicului nostru în jurul operei scriitorului elvețian. *Judecătorul* concentrat — cum e numit în prefața ediției românești — *Judecătorul și căldul* precizează cunoștințele noastre despre universul și tehnica specifică prozei lui Dürrenmatt, conferind o valabilitate generalizată unor observații prilejuite fie de *Vizita bătăliei doamne*, piesă jucată pe una din scenele Capitalei, fie de nuvela care o însoțește acum, la prima ei editare în țara noastră. Ne apare de data aceasta conturată mai puternic orientarea în țara noastră. Ne apare de data aceasta inclinare a personalității sale care preponderent etică a scriitorului, acea înclinare a personalității sale care îl axează aproape fiecare lucrare pe schema mai mult sau mai puțin aparentă a unui proces. Poate tocmai de aceea alegerea editorilor români s-a orientat în primele momente ale contactului lor cu scrisul lui Dürrenmatt, spre *Pană de automobil*, lucrare în care amintita schemă a procesului nu rămîne ascunsă sau camuflată, ci se ridică în primplanul relatării. *Judecătorul și căldul* schimb urmărește firul unei anchete (deci al unui proces în devenire în organizare), și deși atît autorul cît și eroul său cunosc de la început de la început gaura enigmei, întîrzie dezvăluirea ei, așteptînd să apară, după expresia personajului, toate probele necesare, așteptînd deci să se consume procesul.

Foarte instructivă poate să fie pentru noi (chiar și numai fugar, în spațiul restrîns al unei recenzii) urmărirea modului în care prozatorul fructifică artistic împrejurările speciale legate de mesajul operei sale. Spuneam că aproape fiecare din lucrările lui Dürrenmatt, și cele inedite încă pentru publicul nostru larg, urmăresc în mare procesul unei cauze, revizuirea unei atitudinii morale, a unei întîmplări sau a unui personaj. Din acest punct de vedere au fost cu totul îndreptățiți acei care au prezentat opera scriitorului elvețian drept un mare proces al prezentului capitalist și al originilor sale. E adevărat că, după cum se arată și în prefața semnată de Georgeta Horodincă, forul suprem al acestui proces, autorul, nu deține o optică pe de-a-ntregul clară și științifică asupra mecanismului devenirii istorice, vederea

sa fiind întunecată, în spațiul social, de o undă de pesimism. Pe de altă parte însă, cititorii operei lui Dürrenmatt sînt unanimi în a recunoaște imensa acumulare de cunoștințe despre viață ce stă la baza acestei opere. Pe o asemenea infrastructură amplă forța realistă a talentului lui Dürrenmatt deschide largi perspective în lumea prezentată, chiar dacă nu ne oferă întotdeauna soluții adecvate.

Vorbeam de modul specific în care scriitorul utilizează împrejurările legate de unghiul său de vedere, preponderent etic. Situația se prezintă în aspecte diferite, chiar contrarii, în cele două povestiri cuprinse în volumul de care ne ocupăm. În *Pană de automobil*, schema prestabilită a procesului, de fapt a «jocului de-a procesul», vine ca o dificultate în calea autorului. El trebuie s-o depășească, pas cu pas, să înfringă pericolul permanent al monotoniei, al unei acțiuni trenante. Rezolvarea, magistrală, sesizabilă în ritmul nervos al narațiunii, este dată nu atît de pauzele procesului, punctate de digresiuni gastronomice sau de portretele pregnante ale particularităților la acest joc neobișnuit, cît de tensiunea interioară a nuvelei, alimentată din treptata incursiune în adîncurile sufletești ale comis-voiajorului Traps. Ceea ce ne dezvăluie analiza fină și pătrunzătoare a bătrînilor magistrați sub aparența unui personaj și a unei vieți obișnuite este atît de cutremurător, încît mersul anchetei primește pe alocuri aspectul pasionant al unei curse de urmărire. Finalul, copleșitor, ca o lovitură surdă și puternică, reliefează mai adînc ideea acestei admirabile povestiri: lumea capitalistă se bazează pe legea crimei, lege care stă la baza acestei societăți ca o determinare obiectivă, indiferent de aspectele exterioare, plăcute sau numai banale, în care poate să apară privirii.

În *Judecătorul și căldul* tehnica prozatorului are de rezolvat alte probleme. De data aceasta schema anchetei devine o situație favorizantă prin numeroasele posibilități pe care le pune la dispoziția desfășurării epice. Autorul nu se reclamă însă atît de la mijloacele propriu-zise ale anchetei judiciare, cît de la procedeele specifice romanului polițist. O inventariere a lor este de prisos atîta vreme cît chiar cititorul neavizat le poate recunoaște, la tot pasul. Preocuparea scriitorului a fost nu de a le ascunde, nu de a le travesti, ci doar de a le armoniza, de a realiza o unitate de atmosferă, ceea ce a reușit de minune. Scene foarte deosebite ca tonalitate, cum ar fi acel excelent episod al înmormîntării victimei, cu lumini tragice și grotești totodată, alături de situații creionate cu un humor ascuns, ecouri directe din literatura polițistă și senzatională (incredibilul pariu dintre Gastmann și Bärlach etc.) preluate de cele mai multe ori cu intenții de parodie, toate alcătuiesc o povestire palpitantă și colorată în care peisajul admirabil al ploioasei toamne elvețiene constituie, prin sugestiile unei absolute lichefierii, plasma ce unește toate componentele. Concluzia, în prima instanță pesimistă, a acestei povestiri, ideea ce pune în totală inferioritate forțele binelui față de cele ale răului (se demonstrează aici cum nedreptatea supremă nu poate fi pedepsită decît tot printr-o nedreptate) este în bună parte atenuată și deturnată de zbuciumul atît de uman al personajului central, comisarul Bärlach, de coloratura tragică a existenței sale. De data aceasta intenția de parodie lipsește, căci boala comisarului Bärlach nu e de domeniul acelei trăsături de suprafață ce încearcă să umanizeze întotdeauna pe detectivii de duzină din literatura senzatională. Este aici un zbucium autentic, o seriozitate ce impresionează pe cititor, făcîndu-l să aștepte cu sufletul la gură bătaia de metronom a zilelor care-l despart pe Bärlach de moarte. De fapt, acest personaj, apare într-un alt

roman polițist al lui Dürrenmatt, investit cu funcții și atitudini similare.

Am dori ca aprecierile finale asupra acestei apariții editoriale, asupra calității versiunilor românești și a prezentării, să fie interpretate de Editura pentru literatură universală drept o invitație stăruitoare pentru realizarea unei alte culegeri, mai cuprinzătoare, din opera lui Dürrenmatt.

MIRCEA TOMUȘ

Prăbușirea unui mit.

Max Walter Schulze își intitulează romanul *Nu sîntem pulbere-n vînt*¹ cu un vers din poemul *Hyperion* de Hölderlin, care a încîntat adolescența eroului principal al cărții.

Romanul constituie prima lucrare de proporții a autorului. Născut în 1921, negura brună îl surprinde la vîrsta celor dintîi contacte cu realitățile vieții, iar începutul războiului hitlerist, în pragul tinereții. Aparține deci generației care a cunoscut toate etapele nefastului regim de teroare, ca și fazele catastrofei aventuri începute la 1 septembrie 1939, de la beția trecătoarelor victorii și cuceriri, pînă la — și după — trezirea din coșmarul demențial al « noii ordine » și al « Herrenvolk »-ului. Elementele autobiografice se deslușesc nu atît din nararea episoadelor, cît din atmosfera sumbră și contradictoriile stări sufletești ce se desprind din marea dramă trăită de poporul german.

Începutul cărții ne aduce înaintea privirilor prezua prăbușirii « reich-ului milenar ». Cu toate că în conștiința celor ce mai continuă să lupte dezastrul iminent este de nelăturat, spiritul militarist prusac și bestialitatea organelor represive naziste mai dăinuiesc, sporindu-și neînduplecata lor absurditate printr-o și mai mare înăsprire a rigorilor disciplinei și prin reprimarea necruțătoare a oricărui element ce li se pare recalcitrant. Judecăți sumare, deportări, execuții în masă, toate se succed cu sălbăticie, apocaliptic.

Subofiterul Rudolf Hagedorn, fiu de muncitor, este trimis — după ieșirea din spitalul unde fusese internat pentru o rană primită pe front — la o unitate de apărare antiaeriană, aflată sub comanda căpitanului în rezervă Armin Saliger. Cu acesta din urmă, Hagedorn legase în copilărie o frăție de cruce, trădată mai tîrziu de același Saliger, intrat în mișcarea tineretului hitlerist. Dar ruptura nu se produce pe chestiuni de principii (fiecare dintre ei fiind lipsit de convingeri politice, conduși mai curînd de preocupările lor individuale) ci din cu totul altă pricină. Iubeau amîndoi aceeași fată: pe semi-evreica Lea Füssler, cu care Saliger se și logodește, părăsind-o însă cînd iubita este urmărită și ridicată de Gestapo. Hagedorn nu i-o poate ierta fostului său frate de cruce, dar iată că soarta îi pune din nou fată în față.

Trimis în judecată pentru o vină oarecare, Hagedorn dezertează cu cîteva ore înainte de capitularea unității sale în fața trupelor americane. Din această clipă în viața sa vor avea loc numeroase întîmplări care, pînă la urmă, îi hotărăsc viitorul. Întîlnește o fată rămasă singură pe lume, Hilde Panitzsch, o ia cu el și ajunge la părinții lui aflați în zona sovietică, propunîndu-și s-o ia în căsătorie.

¹ Wir sind nicht Staub im Wind — „Mitteldeutscher Verlag.“ Halle (Saale).

Interesează, desigur, viața intimă a lui Rudi Hagedorn: reluarea muncii lui de mecanic de automobile, legătura lui cu Hilde, dragostea lui pentru Lea la care Rudi încearcă să revină, reacția Hildei și a mamei lui Hagedorn, hotărîrea lui, într-o clipă de descumpănire, de a-și lua lumea-n cap, etc. Interesează de asemenea făptura tragică a Leei, eliberată din lagărul de concentrare, dar zdrobită trupește și pustiiată sufletește, căreia comunistul ceh, optimistul Hladek, prieten al familiei, încearcă să-i redea dragostea de viață. Dar ceea ce se vedește cu toată vigoarea unui realism necruțător din paginile acestei cărți, este ambianța haotică și dezolantă a primelor luni de după prăbușirea Reich-ului fascist: băieți și fete, adolescenți rămași fără cămin și școală, vagabonzi cu apucături huliganice, suflete corupte, brutale, dezumanizate; cei întorși din război, invalizi fizici și morali care nu-și mai găsesc familia și nici rostul; foști profitori ai sinistrului regim dispăruți, chiaburi hrăpăreți; criminali de război, nașiști înrăiți, în așteptarea unui miracol care să le aducă «Sieg»-ul final.

Dar printre aceste epave și acești oameni dezorientați se ivesc, aducînd semnul înseninării, figuri de comuniști, conștienți că lor le revine sarcina istorică de a strînge rîndurile, de a combate deznădejdea, de a insufla rățășilor încredere în puterile lor și de a le dărui un nou suport moral. Minerul Herbert Vollmer, trimis fără judecată în fața plutonului de execuție pentru că a avut curajul să-l sfătuiască pe căpitanul Saliger să nu sacrifice viețile soldaților într-o rezistență inutil prelungită; muncitorul Hermann Henne; primarul comunist Ernst Rottluff; comunistă Else Pohl, înzestrată cu fină intuiție psihologică — iată primele raze de lumină ce se întrezăresc prin negurile care abia încep să se risipească.

Acestora li se vor alătura mereu alții și alții pentru a combate și a înfrînge ucigătoarea stare de spirit de care se temea Hladek: «Mă temeam — scrie el Leei Füssler — că se petrece cu tine ceea ce se întîmplă atîtor alți tineri germani la voi, că speranțelor voastre, iubirilor voastre, încrederii voastre în oameni, nu le mai pot crește aripi. Mă temeam că deznădăjduiți în speranțele voastre, că urîți iubirea, că nu credeți în încredere.»

Acesta este miezul problemei enunțate în roman: redobîndirea încrederii în condiția umană. Dar e vorba de o generație amăgită de un crez dement, exacerbat prin lozinci sîngeroase și o demagogie isterică, de o generație pusă de astă dată în fața unei etici care, la început, prin însăși lumina ce o răspîndește orbește pupila deprinsă cu întunericul. Trecerea de la beznă intoleranței, minciunii și crimei, la raza caldă a adevărului, omeniei și muncii colective, care o ucenicie trudnică, roadele se coc cu încetul și, pînă la culesul lor, e nevoie de răbdare și, mai ales, de încredere.

Max Walter Schulze aduce prin cartea sa o substanțială contribuție la deslășirea haoticului moment al prăbușirii unui mit în care, din păcate, a putut crede o parte însemnată a poporului german. Convulsiiunile nefastului regim nazist în perioada agoniei sale, înaintarea vijelioasă a trupelor sovietice «pînă-n birlogul flarei», cum se obișnuia pe atunci să se spună, bombardamentele, masele și au întetit în clasa muncitoare germană văpaia luptei de rezistență, dusă pînă atunci în condiții precare.

Sondajele psihologice în cartea lui Schulze sînt abil operate cu ajutorul monologului interior, în concordanță cu reacția sufletească a personajelor în cauză și cu atmosfera de confuzie generală. Relatate cu nerv în momentele de precipitare a acțiunii, prinse cu încetinitorul acolo unde intervine analiza

sau introspecția, făcute de altminteri cu un dozaj bine drămuț, întâmplările narate solicită participarea aproape activă a cititorului și îl țin atent până la capăt.

Autorul, după cum indică mențiunea de pe ultima pagină a romanului: «Sfîrșitul cărții înția », ne făgăduiește urmarea pe care o așteptăm cu interes.

Anticonformismul, practicat la diferite intensități și trepte de luciditate, străbate aproape fiecare pagină și atribute, astfel, *Atelierului* o atmosferă comună de sinceră mulțumire și căutare.

Cele nouă « capitole » tematice se succed într-o ordine nu lipsită de semnificații. Primele două — *Amintirea unor împrejurări din trecut* — se compun din ecouri tirzii, dar cu atât mai dureroase, ale suferințelor și ororilor fascismului. (« Poezia uită greu » — notează autorul culegerii). Protestul vehement împotriva bestialității naziste izbucnește într-o expresie concisă până la zgîrcenie, dar pregnantă și necruțătoare: *A omor!.* « Întii vremea, / apoi — o muscă / ori, poate, un șoarece. / Pe urmă — cît mai mulți oameni. / Apoi — iarăși vremea. » (Erich Fried). Sau: *Intrebări.* « Bunicul meu a murit / pe frontul de vest; / tatăl meu a murit / pe frontul de est; / eu / de ce am să mor? » (Volker von Törne). Împotriva uitării își îndreaptă atacul și Klaus Nonnenmann (« Paul wäre jetzt vierzig » — « Paul ar avea acum patruzeci de ani ») sau Günter Kunert (« Liebsame Beschäftigung » — « Ocupația dragălașă ») care abordează într-o manieră nouă cunoscutul motiv acuzator al procesiunii victimelor reînviatare

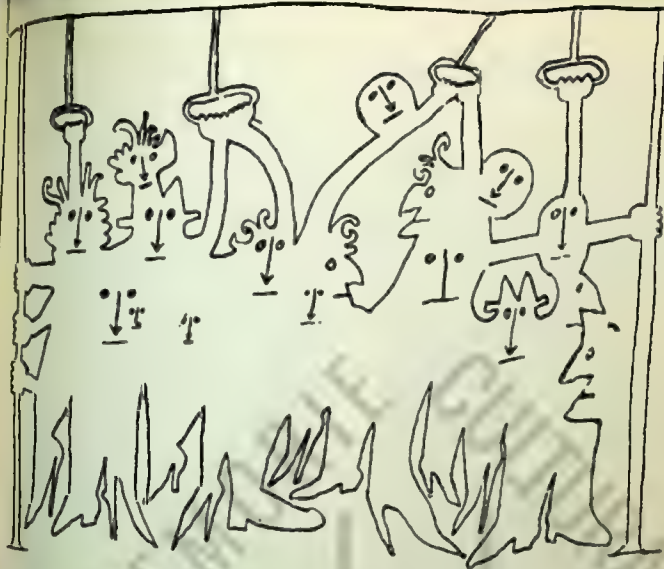
Grupul de poezii exprimînd « rezerva critică față de împrejurările de astăzi » cuprinde poeziile dintre cele mai pregnante ale volumului. Ironia acidă, antifilistinismul de cea mai bună tradiție germană (Morgenstern, Ringelnatz, Brecht) le întîlnim în versurile lui Enzensberger (excelentul « middle class blues » — « bluesul clasei de mijloc »), Günter Grass (« Kleine Aufforderung » — « Mică invitație », « Kinderlied » — « Cîntec de copii »), Peter Rühmkorf (« Anode » — « Anodă ») etc. Aceeași aversiune față de platitudinea burgheză o exprimă, prin alte modulații, Marie Luise Kaschnitz (cu tristețe meditativă în poemul « Ich lebte » — « Am trăit ») sau Rolf Haufs (cu vigoare patetică în « Wir Abendland » — « Noi, Occidentul »).

Capitolele următoare — *Stațiunile exilului exterior și ale celui lăuntric* — conțin mărturii, uneori răscolitoare, ale înstrăinării și însingurării poetului într-o lume inumană și ostilă artei. (Ciclul se deschide cu poezia *Exil* a lui Ingeborg Bachmann, o poetă capabilă de mari tensiuni emoționale). Trebuie de asemenea menționați Günter Eich și Paul Celan, prezenți cu poeme de o rară profunzime și originalitate). Izolarea nu este însă aproape niciodată acceptată ca o fatalitate. Dincolo de sentimentul însingurării își face loc nostalgia unei vieți obștești sănătoase și primitoare (Karl Krolov: *Im Walde* — « În pădure ») sau conștiința solidară cu durerea obștească (*Elegia*, poezie de mari proporții, a lui Wolfdietrich Schnurre).

Celelalte secțiuni (*Anotimpuri*, *Priveliști*, *Jocuri și Cuvinte*) sînt inegale, fără a trăda totuși prospețimea și fuga de clișee prin care autorul antologiei a dorit să se caracterizeze *Atelierul*).

Sînt discutabile sau nelămurite unele aspecte ale acestei antologii (perspectiva săracă ori confuză a criticii sociale, pe care o atestă unele poezii; absența surprinzătoare a liricii erotice) dar predominantă este impresia unui început de drum pe care ea o lasă cititorilor. Descoperim prin intermediul acestei antologii în Germania de vest nu numai cîteva individualități lirice remarcabile, ci chiar o generație poetică progresistă, curajoasă în dezbaterile marilor probleme ale vremii, laborioasă în atelierul ei pe care dorește să-l transforme într-un vast șantier. Aici s-ar putea contura un stil nou, o poezie cu profil propriu și cu pondere în concernul literaturilor europene. În acest sens, antologia lui Klaus Wagenbach este o promisiune.

I. EMILIAN



SAUL STEINBERG

cadran mondial

S-au împlinit de curînd o sută de ani de la nașterea lui Frank Wedekind (1864—1918), unul dintre cei mai reprezentativi scriitori germani moderni, care în peste douăzeci de volume ne-a lăsat un impresionant document al frondei, al protestului — uneori anarhic — îndreptat împotriva societății în care a trăit. Constatat cu vehemență de unii, îmbrățișat cu ardore de alții, Wedekind a încercat să impună în literatura germană contemporană o serie de teme noi, de personaje și medii de viață, care pînă la el au fost consi-

derate « neartistice ». Bogata experiență acumulată în cei 53 de ani de viață a scriitorului, ea însăși caracterizată prin numeroase ciudățenii, a trecut aproape nemijlocit în literatura sa, fie că e vorba de *Cutia Pandorei*, fie de *Marquis von Keith*, fie de *Franziska* sau poeziile adunate sub titlul *Simplizissimus Gedichte*.

Fiu al unui medic hanovrez și al unei actrițe maghiare, Frank Wedekind trebuia să ajungă, după dorința tatălui său, jurist. Dar în mediul münchenez și apoi în cel de la Zürich, tînărul Frank se complace mai mult în cercul artiștilor și al scriitorilor, descoperind el însuși vocațiile literare. Sub influența lui Ibsen mai întîi, apoi a lui Strindberg, el pune în Elveția bazele unei asociații *Bund Ulrich Hutten* care militază pentru un « nou obiectivism » (*Neue Sachlichkeit*).

Prietenia cu Hofmannsthal, care se desface curînd, cu Dauthendey care-l descoperă virtuțile poeziei simboliste incipiente nu rămîne fără ecou în opera lui Wedekind. Prima sa piesă *Frühlingserwachen* (Trezirea primăverii) apărută la 1899 îi aduce celebritatea. În spirit joyce-ian, dar accentuînd mult asupra laturii erotice — care-l caracterizează întreaga operă — Wedekind dezbată aci problema educației tineretului, demascînd falsa morală burgheză și înlăturînd critic sistemul de învățămînt din epoca wilhelminiană.

Odată cu *Marquis von Keith* (1900), *Die Büchse der Pandora* (1902), *So ist das Leben* (Așa-i viața) Wedekind aduce pe scenă tipuri de excroci, prostituate, vagabonzi, actori ratați pe care-i opune — din spirit de frondă — personajelor edulcorate din piesele dramaturgilor germani « oficiali ».

După un răsunător proces de lese-majestate, care-l silește să emigreze la Paris pentru ca la scurtă vreme să se inapoleze ostentativ în patrie, cerînd să fie închis pentru a-și executa pedeapsa, Wedekind cultivă un timp o poezie plină de sarcasm, al cărui ascuțit e îndreptat împotriva militarismului, a spiritului colonialist care caracteriza societatea wilhelminiană. Nu lipsite de savoare sînt și azi unele poezii ale sale (din volumele *Die vier Jahreszeiten* — Cele patru anotimpuri — și *Simplexissimus Gedichte*) în care sînt înfierate metodele polițienesti, cenzura imperială, în general toate acele instrumente ale aparatului de stat, care încercau să amuțească glasul critic al scriitorilor.

Cunoscînd-o pe actrița Tilly Neuman cu care se căsătorește, Frank Wedekind intră în cerul lui Max Reinhardt. Piese *Schloss Wetterstein* (Castelul Wetterstein), *Simson* și altele sînt scrise vădit sub influența viziunii regizorale îndrăznețe

ale celui ce avea să creeze o nouă școală regizorală, pretutindeni apreciată.

După cum s-a întîmplat mai totdeauna și cu alții valoarea și talentul literar incontestabil al lui Wedekind nu au fost recunoscute în timpul vieții scriitorului. Abia după moarte, steaua lui Wedekind a început să strălucească și să fie luată în considerație. Înrudit, prin tematica literară, cu Robert Musil (între piesa *Frühlingserwachen* și romanul *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* se pot stabili numeroase corespondențe ispititoare, ca și de altfel cu *Dedalus* al lui Joyce), Wedekind nu și-a putut desăvîrși — datorită morții premature — calea literară. Poziția sa criticistă, anticapitalismul său plin de iluzii romantice, atitudinea de frondă, de revoltă anarhică se conjugă în opera sa literară cu efortul de a zugrăvi plastic o lume în care morala mincinoasă a claselor dominante frînge vieți și caractere. Cu o viziune prea limitată însă, Wedekind n-a știut să descopere lumea sănătoasă, deși a făcut eforturi în direcția cunoașterii ei.

L. Voita

Cu prilejul împlinirii a 60 de ani de la nașterea lui N. A. Ostrovski revistele sovietice au tipărit numeroase articole, amintiri, și evocări. De menționat paginile inedite din romanul *Așa s-a călît așelul*, publicate de revista *Oktiabr* (nr. 9) care aruncă o lumină interesantă asupra laboratorului de creație al scriitorului.

Numărul 9 al revistei *Voprosi literatury* publică o interesantă discuție despre problemele romantismului. Continuînd o dezbatere începută

incă anul trecut prin articolul istoricului literar A. N. Sokolov, specializant în istoria literaturii ruse și universale (G. Pospelov, V. Kulešov, E. Tol, A. Mikeșin etc.) aduc în discuție câteva aspecte esențiale privind curentul romantic (metodă, trăsături specifice, romanticism și romantică, raporturi cu literatura contemporană etc.).

Interesul manifestat în ultima vreme de specialiștii sovietici pentru problemele literaturii universale este confirmat încăodată prin apariția recentă a monografiei *Studii cu privire la relațiile și înrîuririle dintre literaturi* de Irina Neupokoeva. După un capitol introductiv de analiză critică a celor mai recente teorii apuse cu privire la cercetarea comparativă a literaturilor, urmează capitole în care se discută relațiile și înrîuririle dintre literaturi în epoca actuală și mai ales între literaturile realist-socialiste.

«Vinarna Viola» e un vechi local din Praga pe care directorul cultural al Societății restaurantelor l-a pus la dispoziția lui Juri Osterman și a prietenilor săi întru poezie. În scurt timp el a ajuns să fie cunoscut de poeți din lumea întreagă, ca un «teatru al poeziei», o etapă obligatorie a itinerariului liric modern. Aici recită actorii cel mai renumiți ai Teatrului Național cehoslovac, de la poezile unui Lawrence Ferlinghetti și Gregory Corso, pînă la acelea ale lui Evtușenko și Voznesenski, sau ale cehilor Sotola și Divis. Au trecut pe la «Vinarna Viola» Jean Paul Sartre, Hans Magnus Enzensberger, brazilianul De Campos, Allen Ginsberg.

«Semafor», teatrul de avangardă din Praga, care și-a creat în numai

cei cinci ani de cînd există, un public larg și entuziast în deosebi în rîndurile tinerilor, va pune în scenă către sfîrșitul anului, prima operă cu muzică de jazz care a fost scrisă pînă acum în Cehoslovacia. Libretul operei intitulată *O plimbare bine plătită* e semnat de Jiří Suchy, fondatorul teatrului, iar muzica aparține compozitorului Jiří Šlitr.

Cunoscutul regizor englez Tony Richardson, unul din inițiatorii curentului «Free Cinema», estetică cinematografică bazată pe «o poetizare critică a cotidianului» — a făcut edificatoare declarații, în cadrul unei anchete asupra cinematografului britanic întreprinsă de Sylvère Lotringer. Referindu-se la activitatea marilor firme cinematografice din Hollywood, Tony Richardson a afirmat: «Nu mi-a plăcut niciodată să lucrez la una din aceste mari firme. Studiourile sînt fabrici, uzine. Filmele nu sînt un produs industrial, ci țin de domeniul artel. De altminteri studiourile sînt acum moarte. Cele puține care mai subsistă agonizează. Ele aparțin trecutului, istoriei».

Tony Richardson, al cărui incisiv limbaj cinematografic l-am apreciat, îndeosebi, în filmul «Singurătatea alergătorului de cursă lungă», intenționează, în viitorul apropiat, să ecranizeze câteva romane americane.

O nouă revistă literară rezervată liricii purtînd titlul *Poezie vivante*, apare la Geneva. Grupul care o editează își propune să unească poeții și prietenii poezilor, dorind o confruntare între reprezentanții al poeziei tuturor naționalităților, fără deosebire de rasă sau filozofie. În primul număr se aduc omagii poezilor Nazim Hikmet și J. P. Schlumberger; Pierre Marie, directorul

revistei publică «Sfaturi pentru un tânăr poet», iar José Herera Petere semnează poezia «Spanie, această tăcere». În *Poésie vivante* nr. 2 citim un studiu despre Walt Whitman, un comentariu în jurul manifestului lui Serge Brindeau și Jean Breton și «Poezia poate trăi» — articol în care se descrie tehnica înregistrării sonore a poeziei.

Revista americană «Poetry» din Chicago a consacrat un număr recent poeziei franceze de azi. Patru poeți: Pierre Jean Jouve, René Char, Jean Grosjean și Jean Claude Renard sînt traduși și prezentați de Wallace Fowle, traducătorul în engleză a lui Paul Claudel și Saint John Perse.

În Franța, romanul, multă vreme «genul regal al ediției», se pare că cedează pasul cărților de istorie, tot mai gustate de publicul cititor. În afara premiilor, care beneficiază de un tiraj excepțional, aproape numai autorii confirmați de multă vreme și-au vîndut în mod remarcabil ultima lor carte (Sartre, Simone de Beauvoir, Montherlant, Julien Green, Mauriac, Bazin, Gary).

Best-seller-urile de azi sînt cărțile de istorie: *Le jour le plus long* (din care și *Secolul 20* a publicat, recent un fragment masiv), a lui Cornelius Ryan a atîns 610 mii de exemplare, fără a socoti ediția din *Livre de poche*!

Editurile franceze acordă un interes crescînd publicării de lucrări muzicologice. În editura «Fernaud Nathan» din Paris a apărut o *istorie a muzicii* de R. Bernard. În trei volume compacte, autorul — el însuși compozitor talentat — analizează competent operele marilor maeștri ai muzicii căutînd să degajeze astfel

caracteristicile personalității fiecăruia. Se citește cu interes judicioasele considerații privind problema energiei lui Beethoven, romantismul muzical francez și cel german — analizat prin cercetarea operelor lui Berlioz și Wagner — sau remarcabilele studii despre Debussy, Fauré și Ravel.

Tot într-o editură pariziană, Marguerite Long — cunoscuta muziciană care a vizitat și țara noastră — publică lucrarea «La pian cu Gabriel Fauré» care — în afară de caldă evocare a compozitorului francez — conține și importante indicații de interpretare pentru iubitorii pianului.

Un interesant studiu despre Brahms a apărut la «Edition du Scorpion» datorat doctorului Laufer; iar G. Leprince — cercetează încă odată în «Prezența lui Wagner» «cazul» compozitorului de la Bayreuth.

Marc Chagall a dăruit Franței noul plafon al Operei, două sute de metri pătrați de pictură, care acoperă bolta celui mai mare teatru liric din Paris. În cluda celor 77 de ani ai săi, Chagall a lucrat, ca toți pictorii de plafoane — culcat pe spate — într-o trudă de doi ani, epuizantă, care l-a azyvilit uneori, cum însuși s-a exprimat, într-un «ocean de îndoieli».

Pictorul a creat pe bolta Operei un fel de olimp liric grandios, un vast cer poetic unde se rotesc amorași înaripați, sirene, eroi de melodramă, genii muzicale. «Sus am vrut să reflectez ca într-o oglindă — a spus Chagall — într-un mănunchi de vise, creațiile actorilor și muzicienilor; jos, am vrut să-mi amintesc că se agită culorile hainelor spectatorilor. Am vrut să cînt asemenea unei păsări, fără teorie și

fără metodă, să aduc un omagiu marilor compozitori de opere».

Celebrul artist a declarat că nu acceptă nici o remunerare pentru această lucrare.

Vreme de cinci ani, între 1947 și 1952, toți editorii refuzau manuscrisele lui Carlo Cassola. Din această perioadă face parte și *Tăierea pădurii*, una din povestirile pe care scriitorul «nu și-o reneagă». Astăzi romanul *Iubita lui Bube* a trecut de 200.000 de exemplare vândute, tiraj pe care nu-l obținuse înaintea ei decât *Ghepardul*, iar după ea, *Grădina familiei Finzi-Contini* a lui Bassani.

În ultima vreme critica franceză se preocupă mult de autorii secolului XIX: Mallarmé, Victor Hugo, Stendhal, Balzac, Flaubert. Publicul e din ce în ce mai pasionat de autorii acestui secol, care a fost numit «stupid». Tirajul colecțiilor de buzunar stă măturie. De asemenea, sînt la modă reeditările, repunerile în lumină ale unor scriitori mai puțin cunoscuți sau puțin uitați ca Erckmann-Chatrian, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly; în sfîrșit, ediția completă în trei volume (poezii, romane, teatru) a lui Victor Hugo și ediția textelor lui Flaubert nepublicate de acesta în timpul vieții: «Le Dictionnaire des Idées reçues», «Memoires d'un fou», «La Première Education sentimentale». În pregătire, corespondența sa completă.

Coasta de Azur și Provența au avut o mare importanță în istoria picturii franceze, îndeosebi de la perioada impresionistă. Arles pentru Van Gogh; cîmpia provençală pentru Cézanne; Saint-Tropez pentru Bonnard; Estaque pentru *fauviști* Nice pentru Duffy, Marquet și Ma-

tisse; Antibes și Vallauris pentru Picasso — sînt regiuni artistice cunoscute în toată lumea și frecventate și azi de pictori care vin să caute în lumina de miază-zi noi motive artistice. Toți pictorii citați împreună cu mulți alții, defilează în paginile alcătuite de Pierre Cabanne în «Le midi des peintres», recent apărute la Paris.

O veche tradiție în lumea teatrală franceză a stabilit ca pe scena Comediei Franceze să nu poată apărea formații de teatru străine, iar limba în care se joacă piesele pe această scenă trebuie să fie exclusiv cea franceză.

Ca orice tradiție, și aceasta a luat sfîrșit prin acordul încheiat între noul «Teatru Național» britanic, «Burgtheater» din Viena și «Comedie Française» din Paris. În virtutea acestui acord semnat respectiv de sir Laurence Olivier (Anglia), prof. Ernst Häussermann (Austria) și Maurice Escaude (Franța), cea mai veche scenă franceză va găzdui pe viitor spectacole în limba engleză și germană, date de Teatrul Național londonez și Burgtheater-ul austriac.

Sub titlul *Grupul 63* editorul Feltrinelli pregătește o antologie de povestiri, poezii, piese de teatru, fragmente de roman și eseuri ale unor tineri scriitori italieni care s-au unit sub acest nume. «Grupului 63» îi aparțin vreo treizeci de scriitori — de stînga — al căror program artistic se orientează spre oglindirea realității. Grupul își are originea în activitatea unui periodic milanez anti-conformist apărut în 1957, «Il Verri», după numele iluministului italian Pietro Verri.

Cunoscutul romancier spaniol Juan Goytisolo a scris special pentru revista *El escarabajo de oro* (Scarabeul de aur) un articol prilejuit de recentele măsuri de « liberalizare progresivă » a cenzurii franchiste. Reproducem un fragment: « Să scrii în Spania înseamnă să practici o artă asemănătoare cu arta tauro-machiei: trebuie să te lupți cu taurul pe o arenă dinainte stabilită, conform anumitor reguli și, după toate, — la fel ca în arenă — primejdia prin care treci nu e suficientă pentru a te consacra ca scriitor. A trebuit să treacă mult timp până să înțeleg acest adevăr. Obsedat de gândul să-mi măsoar puterile cu taurul, n-am observat decât într-un târziu că tot curajul scriitorului — ca și acela al toreadorului — era doar o condiție — importantă, desigur — care cerea la rîndul ei o mare cutezanță și, în plus, o artă mai înaltă decât s-ar putea crede. Cu alte cuvinte, nu era de ajuns să înfrunți taurul, ci trebuia să-l înfrunți cu multă pricepere. Astfel, am aflat că literatura noastră nu era altceva decât o creație de frumuseți plină de primejdii, sub amenințarea permanentă a taurului care, într-o bună

zi, infuriat, ne va lua în coarne. În felul acesta, ne putem explica de ce scriitorii din țara cea mai înepoiată a Europei scriu literatura cea mai realistă și angajată de azi. Inițial creată pentru a împiedica acest lucru, s-ar putea spune că, fără vola ei, cenzura a jucat într-o oarecare măsură, un rol de catalizator. În timp ce mulți romancieri francezi, să zicem, își scriu operele fără preocuparea de a oglindi ambianța socială în care trăiesc, mergînd pînă acolo încît se poate vorbi de un divorț între lucrările unor scriitori dintre cei mai reprezentativi și societatea franceză actuală, romancierii spanioli răspund cerinței cititorilor de a li se spune adevărul despre problemele care frămîntă țara, zugrăvind un tablou realist al societății spaniole contemporane. De aceea, romanul îndeplinește în Spania o funcție care în Franța și în celelalte țări ale Europei apusene corespunde presei. Cel ce va scrie istoria societății spaniole va trebui să apeleze la acest roman pentru a reconstitui viața cotidiană pe care ziarele încearcă s-o ascundă în spatele unei cortine de tăcere ».

Corectura: LIDA IGIROȘIANU și ALEXANDRU BACIU

Tiparul executat la „ARTA GRAFICĂ”

MEMORIE CULTURALĂ

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 18.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KINKLEFF, 10 — TEL. 18.63.66
BUCUREȘTI

Let. 7

43 804

MEMORIE CULTURALĂ

